

Copyright

by

Ramón Trejo Téllez

2005

**The Dissertation Committee for Ramón Trejo Téllez certifies that this is the
approved version of the following dissertation:**

**DESESTILIZACIÓN DEL SUJETO EN LA NARRATIVA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA: UN ACERCAMIENTO
CENTRÍFUGO-CENTRÍPETA**

Committee:

Enrique H. Fierro, Supervisor

Cory A. Reed

Vance R. Holloway

Virginia Higginbotham

Ricardo C. Ainslie

**Desestilización del sujeto en la narrativa mexicana
contemporánea:
Un acercamiento centrífugo-centrípeto**

by

Ramón Trejo Téllez, B.A., M.A.I.S.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of
The University of Texas at Austin
in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

The University of Texas at Austin

May, 2005

Dedicación

A mi esposa Ina M. Téllez

Reconocimiento

Sin duda y con toda justicia, va para todos mis maestros en la maestría y en el doctorado, a quienes debo lo que escribo y lo que soy y puedo ser en el medio académico. A todos entrego un agradecimiento que no conoce límites, porque la grandeza y la excelencia de todos ellos en cuanto a enseñanza y trato personal tampoco han tenido limitaciones para conmigo.

Mayo de 2005

**Desestilización del sujeto en la narrativa mexicana
contemporánea:
Un acercamiento centrífugo-centrípeto**

Publication No. _____

Ramón Trejo Téllez, Ph. D.

The University of Texas at Austin, 2005

Supervisor: Enrique Fierro

This essay introduces the concept of centrifugal-centripetal with respect to its application to a narrative. The basis to the concept is simultaneity of occurrence, which could happen with the narrating voice, the interaction and interrelation among characters and/or the relation of the author to what is being narrated.

For the purpose of demonstrate the application of the concept, the term *centrifugopetism* has been coined, whose origin is the action of two forces, centrifugal and centripetal occurring simultaneously to produce the circular movement.

Simultaneity becomes the basic component to this study, which also considers the reciprocity observable in the mirror stage by Jacques Lacan along

with its circularity aspect also seen in some ideas of Northrop Frye and Gérard Genette.

This approach centrifugal-centripetal will be applied to three contemporary Mexican women writers, whose works studied here present similar characteristics with respect to circularity and simultaneity of occurrence.

Índice

Lista de Figuras	ix
Capítulo uno: Introducción	1
Capítulo dos: Carmen Boullosa	20
Capítulo tres: Bárbara Jacobs	76
Capítulo cuatro: María Luisa Puga	109
Capítulo cinco: Conclusión	139
Bibliografía	145
Vita	151

Lista de Figuras

Figura 1	17
Figura 2	17
Figura 3	18
Figura 4	19

Capítulo uno: *Introducción*

Este estudio introduce el concepto de lo centrífugo-centrípeta (*centrifugopetismo*) aplicado a la narrativa—de manera particular la narrativa mexicana contemporánea—, concepto que se basa en diferentes postulados ya establecidos, de los cuales se tomarán algunos principios a fin de resaltar un hecho que el mundo occidental no contempla con frecuencia: la simultaneidad. Se añade asimismo la propuesta de la Física del centrifuguismo y del centripetismo.

Estos dos movimientos estipulados por la ciencia ocurren ya sea del centro hacia la periferia—centrifuguismo—o de la periferia hacia el centro—centripetismo; respectivamente, se denominan movimiento centrífugo y movimiento centrípeta, cuyas fuerzas originarias son centrífuga o centrípeta, según corresponda. Para desarrollar el movimiento circular uniforme es necesario que estas fuerzas sean equivalentes y se lleven a cabo de manera simultánea.

En cuanto a la simultaneidad, y fuera de la Física, existe desde la Antigüedad el *principio de contradicción*, que establece que algo *no puede ser y no ser al mismo tiempo*; sin embargo, se establece también desde entonces la simultaneidad, que *ocurre cuando dos cosas coexisten al mismo tiempo*.

Aquí, en este estudio, se propone que, en el ámbito literario, es posible un acercamiento que contemple el punto de la simultaneidad. Para aplicar ese acercamiento, se ofrece un concepto unificador y abierto que se llamará *centrifugopetismo*, el cual, una vez explicado mínimamente—como corresponde a

todo neologismo—, será utilizado en el análisis de algunas obras de la narrativa mexicana contemporánea.

El *centrifugopetismo* se origina, también en forma parcial, en otros postulados que han sido ya reconocidos y discutidos en diferentes estudios. Aquí se hace mención de ellos, para luego ser desglosados en forma somera.

El inicio para desarrollar este acercamiento se halla en el libro *Sujeto a cambio*, de Cerna-Bazán, quien sustenta parte de su análisis sobre lo que se menciona en el *estadio espejo* propuesto por Jacques Lacan.

Al proseguir con esta idea, Cerna-Bazán la extiende en su cátedra para estudios de posgrado titulada, *Styling the Subject: From Modernism to Avant-garde in Spanish American Literature*, y que dictara en la Universidad de Texas en Austin durante el semestre de otoño de 1997. A partir de esta cátedra parten los inicios del acercamiento que se propone en este estudio, y que se han visto complementados con otras ideas, y que sin duda seguirán recibiendo aportaciones de los varios estudios que se han de realizar en diferentes disciplinas, dado que el *centrifugopetismo*, lejos de ser definitivo, es, observando el acercamiento con optimismo medido, una iniciativa que podrá o no ser de influencia, pero que ha de quedar al momento, sólo como tal, una iniciativa.

Otra influencia puede notarse en el pensamiento de Northrop Frye, quien en su recopilación de ensayos, *The Bush Garden*, habla de una circunstancia que bien pudiera considerarse como un inicio del centrifugopetismo, cuando hace mención de la *circunferencia* existente entre escritor y lector.

Y dado que el acercamiento que se propone aquí tiene su base en lo que se observa *en el texto de una obra*, se debe mencionar a Gérard Genette y algunas de sus ideas expuestas en su tratado *Figures of literary discourse*.

Como queda dicho, la *simultaneidad de ocurrencia*, que se basa en la acción de las fuerzas centrífugo y centrípeta, y la *circularidad*, derivada de esta acción, conforman el arranque teórico del acercamiento propuesto.

Estas circunstancias--*simultaneidad, circularidad*--se han de mencionar de manera constante a través de este estudio, y las bases físicas que las originan se dan ya por sentadas y comprendidas.

A partir de esta declaración, ha de verse, si bien de forma escueta, qué otras ideas han dado origen al *centrifugopetismo*.

EL PRINCIPIO LÓGICO DE LA CONTRADICCIÓN

En breve, este principio estipula, en sus orígenes, que "no puede afirmarse y negarse lo mismo de algo" (Larroyo, xiv, *Tratados de lógica*). Puede verse en este mismo "Estudio introductivo" de Larroyo, el ejemplo sobre la tortuga y la liebre del polemista Zenón de Elea (xiv).

LA SIMULTANEIDAD

Larroyo mismo es quien presenta y analiza los *Tratados de lógica de Aristóteles (El organon)*, en donde se declara que dos cosas son simultáneas cuando "[N]i la una es anterior, ni la otra es posterior", sino que "se dice que existen a la vez en el tiempo (45)".

STYLING THE SUBJECT.../SUJETO A CAMBIO

En ese orden de cronología se ha estudiado lo propuesto por Cerna-Bazán, y es a partir del concepto de la función del *sujeto* que el *centrifugopetismo* ha llegado a tomar su forma inicial, y que ha tomado la *simultaneidad* como su principal propuesta, aunque esto último se aparte en forma ligera de lo postulado por el autor mencionado en estas líneas.

La cátedra del otoño de 1997 sobre la *estilización del sujeto* propone un desarrollo más amplio de lo que se menciona en *Sujeto a cambio*, que se refiere de manera específica a la obra de César Vallejo en función de su relación con el mundo social. (A fin de indagar más sobre este particular, consúltese *Sujeto a cambio*, que es la parte germinal de la cátedra *Styling the Subject*).

Esa amplitud relabora y reaplica lo propuesto por Lacan en su ensayo/presentación "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience".

En lo básico, el estadio espejo se da cuando *el niño se ve a sí mismo* reflejado en una superficie que le *devuelve su propia imagen*. El principio del Otro comienza en ese preciso instante, cuando el niño *se descubre en su propia imagen*.

Léase:

The child, at an age when he is for a time, however short, outdone by the chimpanzee instrumental intelligence, can nevertheless already recognize as such his own image in a mirror. This recognition is indicated in the illuminative mimicry of the *Aha-Erlebnis*, which Köhler sees as the expression of situational apperception, an essential stage of the act of intelligence...[T]his event can take place...from the age of six months, and its repetition has often made me reflect upon the startling spectacle of the infant

in front of the mirror. Unable as yet to walk, or even to stand up, and held tightly as he is by some support, human or artificial (what, in France, we call a "*trotte-bébé*"), he nevertheless overcomes, in a flutter of jubilant activity, the obstructions of his support, and, fixing his attitude in a slightly leaning-forward position, in order to hold it in his gaze, brings back an instantaneous aspect of the image (*Écrits* 1-2).

Esto significa que el sujeto *lanza la mirada activamente*—sujeto varón, *activo*, en terminología de Cerna-Bazán—hacia un sitio en donde necesariamente le será devuelta (*espejo observado y observante*), y su función se convierte así en forma automática (*instantánea*) en *pasiva*—sujeto hembra, según arguye Cerna-Bazán. (Aquí se hará referencia a esta circunstancia como sujeto *observante* y sujeto *observado*). Este movimiento óptico es circular, ya que se revierte a su punto de origen de manera incesante.

En *Sujeto...*, se dice que,

Cuando en las identificaciones con su imagen, el sujeto cree estar percibiendo lo que *él es*, esa imagen esconde una presencia a la que el sujeto quiere complacer o satisfacer. Sus identificaciones entonces se producen con la mirada de allá: esa imagen esconde la inevitable presencia del orden.

Pero este engaño...produce una dialéctica en la que si bien el sujeto (a través de sus identificaciones) tiene que complacer esa mirada, ocupando el lugar que el orden le asigna, al mismo tiempo se esfuerza por retornar a su poder imaginario, por el cual él es *él y su imagen* (315 [énfasis de Cerna-Bazán]).

En la cátedra *Styling the Subject...*, se hace mención a la función del lenguaje dentro del Modernismo: "El lenguaje que se usa (exagerado) permite establecer una distancia entre el yo que enuncia y la imagen del mundo que va construyendo (10/14/'97)". Se agrega que las carencias definen al sujeto, y

aquellas se niegan por un fetiche: "La especularidad se niega con la mirada", y "[C]uando esta secuencia se rompe...el sujeto se vuelve espectáculo (10/14/'97)".

Y aquí el posible grano de la cátedra y lo que motivó en su inicio el acercamiento que se propone: "Estilizar el sujeto ocurre cuando construye su disfraz para disimular sus carencias. Desestilizar el sujeto es el proceso contrario y en el cual la crítica trata de encontrar al yo que está en la obra (10/14/'97)".

La *desestilización del sujeto*, entendida como la presenta Cerna-Bazán en la cita anterior, es lo que se ha de establecer mediante la aplicación de lo que aquí se denomina *centrifugopetismo*.

THE BUSH GARDEN, DE NORTHROP FRYE

Frye hace diversos estudios sobre la literatura canadiense, y para fines de presentar otra idea como base del acercamiento de este estudio, hay que mencionar su ensayo de 1965, "Conclusions to a *Literary History of Canada*", que aparece en *The Bush Garden*. En él se estipula que,

To study Canadian literature properly, one must outgrow the view that evaluation is the end of criticism, instead of its incidental by-product.... The evaluative view is based on the conception of criticism as concerned mainly to define and canonize the genuine classics of literature. And Canada has produced no author who is a classic in the sense of possessing a vision greater in kind than that of his best readers (Canadians themselves might argue about one or two, but to the perspective of the world at large the statement is true). There is no Canadian writer of whom we can say what we can say of the world's major writers, *that their readers can grow up inside their work without ever being aware of a circumference* (213-14 [énfasis añadido]).

La idea de la circunferencia--inherente al círculo y a la circularidad--es una de las bases del *centrifugopetismo*, sin duda. Ya habrá ocasión de volver a mencionar a Frye en este estudio.

GÉRARD GENETTE Y *FIGURES OF LITERARY DISCOURSE*

Se considera a Genette uno de los críticos que ha conseguido "elaborate a reflection on critical discourse which incorporates a system, i.e., structuralism, without ever becoming entirely subservient to it", según escribe Logan en la Introducción a la obra citada (vii). Dado que, como se ha dicho, el acercamiento que se propone aquí considera de manera principal el texto en sí, el pensamiento de Genette ha de estar presente para ser una de las guías.

Véanse algunos conceptos vertidos en *Figures*:

Every book, every page, is in its own way a poem of the space of language, which is played out and performed under the reader's eye. Criticism has perhaps done nothing, can do nothing, until it has decided --with all that such a decision implies--to regard every work or every part of a literary work initially as a *text*, that is to say, as a woven tissue of figures in which the time (or, as one says, the life) of the writing writer and the time (life) of the reading reader are tied together and twisted into the paradoxical medium of the page and the volume (69).

La metáfora de la *circunferencia*, mencionada por Frye, se hace presente de igual modo en Genette, y la consideración de la obra literaria como texto en sí, da gran sustento al *centrifugopetismo*.

Otro concepto que pone en contacto este acercamiento con las ideas de Genette es lo que se menciona en *Figures* sobre la llamada *cinta de Moebio*:

The *text* is that Moebius strip in which the inner and outer sides, the signifying and signified sides, the side of the writing and the side of reading, ceaselessly turn and cross over, in which writing is constantly read, in which reading is constantly written and inscribed. The critic must also enter the interplay of this strange reversible circuit and thus become, as Proust says, and like every true reader, "one's own reader." Whoever reproves himself for this simply shows that he has never known what is to *read* (70).

La cinta de Moebio es, en principio, otro ejemplo físico de la simultaneidad de ocurrencia, lo cual es lo que se propone a través de todas estas páginas.

Genette hace mención de otra circunstancia de simultaneidad cuando dice que,

What for me defines the writer--the "*écrivain*", as opposed to the person who happens to write, whom Roland Barthes calls the *écrivain*--is that for him literature is not a means of expression, a vehicle, an instrument, but the very locus of his thought. As has often been said, the true writer is capable of thinking only in the silence and secrecy of writing; he knows and experiences at each moment that when he writes it is not he who is thinking his language, but his language which is thinking him and thinking outside him. In this sense, it seems obvious to me that the critic cannot call himself a critic in the full sense if he, too, has not been caught up in what must be called the vertigo, or put another way, the captivating and deadly game of writing. Like the writer--*qua* writer--the critic has only two tasks, which are really one: to write and to be silent (73).

Este principio de dos siendo uno, y la posibilidad de revetirse a uno siendo dos es lo que rige a la aplicación del acercamiento de lo centrífugo-centrípeto--*centrifugopetismo*.

Para ejercer tal acercamiento se ha hecho la selección de tres autoras mexicanas contemporáneas, cuya obra tiende a mostrar inclusión en el posmodernismo, y a centrar su motivo en una apreciación compartida sobre la violencia. Ya se verá cómo estos dos puntos de contacto se perciben en su narrativa, y cómo se da la aplicación del acercamiento propuesto sobre algunas obras de Carmen Boullosa, Bárbara Jacobs y María Luisa Puga--en ese orden.

Antes, véase de manera breve lo que Jean-Francois Lyotard dice sobre el posmodernismo en su libro *The Postmodern Explained*, y la consideración de

Martin Schiralli sobre el mismo tema en *Constructive Postmodernism: Toward Renewal in Cultural and Literary Studies*.

Lyotard escribe que,

The postmodern would be that which in the modern invokes the unrepresentable in presentation itself, that which refuses the consolation of correct forms, refuses the consensus of taste permitting a common experience of nostalgia for the impossible, and inquires into new presentations--not to take pleasure on them, but to better produce the feeling that there is something unrepresentable (*The Postmodern* 15).

Según Lyotard, el escritor o el artista posmoderno no trabaja en base a reglas preestablecidas, ya que su trabajo en sí investiga tales reglas, y el creador realiza su misión a fin de establecer las normas por las que tal obra habrá sido hecha (15). Y agrega:

Finally, it should be made clear that it is not up to us to *provide reality*, but to invent allusions to what is conceivable but not presentable. And this task should not lead us to expect the slightest reconciliation between "language games" (15).

Tal reconciliación es ilusoria y su costo es el terror, dice Lyotard, y de ello ya se ha tenido experiencia en los dos siglos recientes, y para rehuir ese terror y la posesión de la realidad, propone: "The answer is this: war on totality. Let us attest to the unrepresentable; let us activate the differends and save the honor of the name (16)".

Por su parte, Schiralli aduce en *Constructive Postmodernism* que el imperativo posmodernista no persigue un sentido de autenticidad, sino que,

Wary of all talk of grounding value or even meaning and knowledge in essential foundations, the postmodern attitude regards human meanings as too fragile and indeterminate to support any such inquiry. While the postmodern creative imperative is to illustrate these fragilities and ambivalences, indeed, to tease and play with them disruptively and even some-

times dangerously, the postmodern critical imperative is to challenge the very conceptual frameworks within which it can appear to make sense to ask such a question as "What is the genuine source of value here?"--let alone answer it successfully (11).

Ya más adelante se verá un poco más acerca del posmodernismo, y en el capítulo respectivo, cómo se puede insertar a estas narradoras dentro de esta perspectiva.

Hay que colocar ahora al acercamiento de lo centrífugo-centrípeta sobre las bases generales de lo que se ha visto.

Este acercamiento propone la contemplación de la simultaneidad de acción a fin de determinar a la voz o a las voces que una obra narrativa presenta. Como simultaneidad básica se ha visto la fuerza centrífuga y centrípeta de la Física, cuya constante se verifica en el movimiento circular, en que dos fuerzas, centrífuga y centrípeta, son necesarias de forma simultánea para mantener ese movimiento. Cualquier desnivel en esta ecuación causa un rompimiento del desarrollo circular—diríase de la simultaneidad.

Esta simultaneidad-circularidad es la propuesta fundamental de este estudio, y tiene, como se ha dicho, otras bases parciales: el concepto de la *desestilización* del sujeto en la obra narrativa. Este proceso, desestilización, tiene como propósito *encontrar* al yo narrador *dentro de* una *narración* dada, y colocarlo en su perspectiva adecuada de *observador* y *observado*, que se deriva del estadio espejo de Lacan.

En una posible extensión de tal estadio, este acercamiento centrífugo-centrípeta puede aplicarse del mismo modo a los personajes de una narración dada, en la cual un solo personaje puede ser individual o plural, sujeto observante

o sujeto observado; todo, de manera *simultánea*. Es posible también aplicar este acercamiento a fin de encontrar si hay interrelación del autor con su obra o en su obra, y con sus personajes, y la interacción de éstos entre sí.

Para una ilustración básica de lo antes descrito, véase el esquema de la **Figura 1** (pág. 16), en la cual se aprecia el *YO* único y múltiple en sus atribuciones de enunciante, enunciado, y revertiente. Tal acercamiento es aplicable de manera esencial a la voz narrativa.

La **Figura 2** (pág. 16) presenta un esquema mínimo del *sujeto varón* (denominado *observante* en este estudio) y del *sujeto hembra* (denominado aquí, *observado*) en su función recíproca y simultánea. Aquí, el espejo, a fin de explicar esta figura, es a la vez el *agente reflejante* de la mirada y el *agente* del sujeto observado como *ente actuante*.

En la **Figura 3** (pág. 17) se tiene la aplicación del acercamiento de lo centrífugo-centrípeta--*centrifugopetismo*--al hecho narrativo en particular. Propone que la narración *procede del narrador*, pero *éste forma parte de la narración* en un ir y venir *centrifugo-centrípeta* constante.

Y en la **Figura 4** (pág. 18) se representa la posible interrelación *centrifugo-centrípeta* de un personaje con otro u otros personajes.

Los términos a ser definidos—dentro de esa posibilidad de definición—y que se han de utilizar a lo largo de este estudio son, *desestilizar*, *sujeto observante*, *sujeto observado*, *circularidad*, *centrifugopetismo* y su adjetivo, *centrifugo-centrípeta*.

Desestilizar. Indica el intento de identificar o encontrar al *yo* dentro de una narración dada (véase la idea de Cerna-Bazán con respecto a los primeros tres apartados aquí definidos).

Sujeto observante. Presupone movimiento activo y englobante. La mirada que captura lo que es observado *por el accionar que ejerce*, es ejemplo básico de este sujeto cuya función se considera *activa y semoviente*.

Sujeto observado. Presupone *pasividad*, y *apertura* a ser objeto de observación.

Circularidad. Concepto derivado de la *circunferencia*, aplicable a una narración que comienza y termina en las mismas circunstancias o condiciones. El concepto conlleva la idea de infinitud y de *continuidad*: no es posible determinar el inicio ni el fin de la *circunferencia*, cuyo trazo está constituido por un número *infinito* de puntos. En todo caso, inicio y fin de la *circunferencia*, al coincidir, admitiendo sin proponer, que coincidan, lo que resulta es la *continuidad*. Esto, *continuidad*, se ha de ver en las obras aquí analizadas al relacionarlas con la *circularidad* aplicada a la narrativa.

Centrifugopetismo. Proposición que establece la *simultaneidad entre y a través* de las acciones del sujeto observante y del sujeto observado. Estas acciones son presupuestas como *hechos*, y a fin de eliminar desde el principio cualquier ambigüedad al respecto, debe considerarse que el sujeto *observante actúa* al observar al sujeto *observado*, y éste *actúa a su vez* como *ente observador y captura en su órbita visual al sujeto observante*, el cual se convierte, mediante ese accionar, en *sujeto observado*, de acuerdo a lo que aquí se propone.

Centrífugo-centrípeta. Adjetivo que se refiere a cualquier acción *simultánea*, ya sea de la voz narrativa y de la acción descrita por esa voz; o, del *accionar* de *un* personaje en diferentes instancias que se conjugan en *una sola*, y convierten a ese personaje *en otro*, que es, por esa circunstancia, *único* y *vario* a la vez.

A fin de efectuar la desestilización, se ha de considerar al observador narrador—centrípeta—como susceptible de ser narrador observado—centrífugo. Si el movimiento centrífugo-centrípeta indica *simultaneidad de acercamientos*, el *yo* a considerar es *circular* y *circulante*; y, *periférico* y *centrista*.

De manera que, como se ha dicho, el *centrifugopetismo* propone un *acortamiento* o *eliminación* de la distancia entre el *yo* (como *sujeto hablante*) y la realidad o mundo o circunstancia que se describe, mediante el *sumergimiento del narrador* en la narración. También propone que un personaje puede ser múltiple y único en una narración dada.

Dentro de la narrativa, el acercamiento de lo centrífugo-centrípeta--*centrifugopetismo*--puede ser aplicado de varias maneras, a fin de establecer la interrelación de los diversos elementos que conforman a esa narrativa. En la primera, entre el *yo* enunciante y el *yo* enunciado, se establece la indiferenciación entre *lo que enuncia* y *lo que recibe el efecto* de tal enunciación. Puede llamarse éste, un movimiento *revertiente* del *yo* en la voz narrativa, en el cual quien narra entra en el ámbito espacio-temporal del--o lo--que es narrado y viceversa.

En la segunda, la interacción del sujeto que observa y del sujeto que es observado, se da en un movimiento que parte *del* primer sujeto *hacia* el segundo,

y éste último se hace partícipe activo en esta relación al devolver de manera *instantánea* la *observación hacia* el primero. Este movimiento centrífugo-centrípeta puede aplicarse a la voz que narra y a la interrelación de los personajes en una narración.

Esta interrelación puede establecer una función múltiple de algún personaje que es, en el inicio, *uno*, pero también *es otro* cuya actuación es *simultánea* con la del primero. De ahí que dentro de la narración que establece esa interrelación no exista una diferencia *actante* que sea definitiva para los personajes.

Ya se ha dicho cuáles son los fundamentos sobre los que se erige, de manera parcial, el movimiento de lo centrífugo-centrípeta, y al presentar este acercamiento--*centrifugopetismo*--a la narrativa, sólo se intenta ofrecer un marco de análisis cuya aplicación se ha de hacer sobre el texto literario, y deja fuera cualquier apreciación de *estilo*--el *cómo se dice* la narración del mismo--y también las influencias que puedan existir sobre ese texto, lo cual implica una utilización muy amplia de lo que, en principio, aquí se propone.

En el capítulo dos se analizarán tres novelas de Carmen Boullosa--*Llanto: Novelas imposibles*, *Duerme* y *Cielos de la Tierra*--y, a la vez, se continuará de manera breve la base teórica de este estudio. En el tercer capítulo se verán bajo esta óptica trabajos de Bárbara Jacobs--los cuentos "Carol dice" y "Respuesta en silencio", y las novelas *Las hojas muertas* y *Adiós humanidad*. Y en el capítulo cuatro, algunos textos de María Luisa Puga--sus novelas *La forma del silencio* e *Inventar ciudades*, y sus cuentos "Amnesia", "Épocas difíciles" y "Explicación"--

serán presentados bajo el acercamiento aquí propuesto. Las tres narradoras, como habrá de verse, tienen en común una inserción observable en lo posmoderno, una propuesta que puede considerarse feminista (en este estudio no se ha de profundizar sobre este particular punto, y se dejará que cada una de ellas, mediante sus textos, haga y elabore su propuesta respectiva) y un hilo narrativo general que se sostiene en, o es sostenido por, la violencia presentada en algunas de sus diversas manifestaciones.

Habría que decir que este acercamiento, que propone en forma básica la simultaneidad de ocurrencia y/o de acto y/o de voces narrativas, situaciones todas proclives de manera natural a la disimilitud, toma algún aspecto del posmodernismo en cuanto a la propuesta de éste de no tomar un solo modelo como clave a seguir, ni mucho menos explicar (véase lo antes expuesto, y lo que se verá en el capítulo siguiente). Esto no debe interpretarse como una observación total del posmodernismo y sus múltiples consideraciones, sino como un concepto abierto para encontrar en la obra narrativa a ese *yo* que pudiera estar disimulado-- el sujeto *disfrazado* de Cerna-Bazán--o disperso (en el sentido de diseminación que se *rencuentra* o *es susceptible de encontrarse*, posibilidad aquí propuesta).

Enseguida se presenta un resumen gráfico de todo lo que ha de exponerse en este estudio sobre el acercamiento basado en lo centrífugo-centrípeto y las posibles aplicaciones del mismo. Las **Figuras** son esquemáticas en forma extrema, así que en su conjunto, sólo se proponen como un apoyo visual mínimo a lo que se desarrolla en el texto sobre el acercamiento en principio aquí denominado *centrifugopetismo*, y sólo se mencionarán de manera ocasional a fin

de clarificar en lo posible alguna declaración que se pueda considerar de comprensión dificultosa.

FIGURA 1

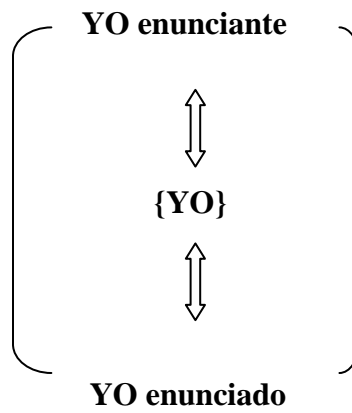


FIGURA 2

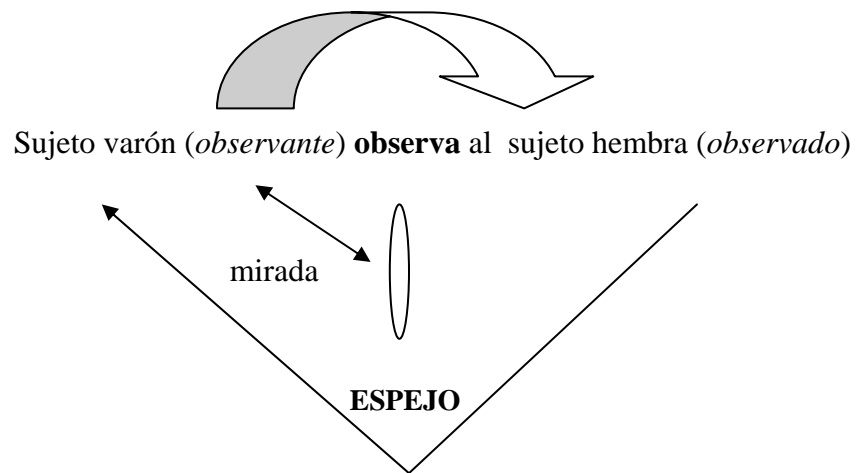


FIGURA 3

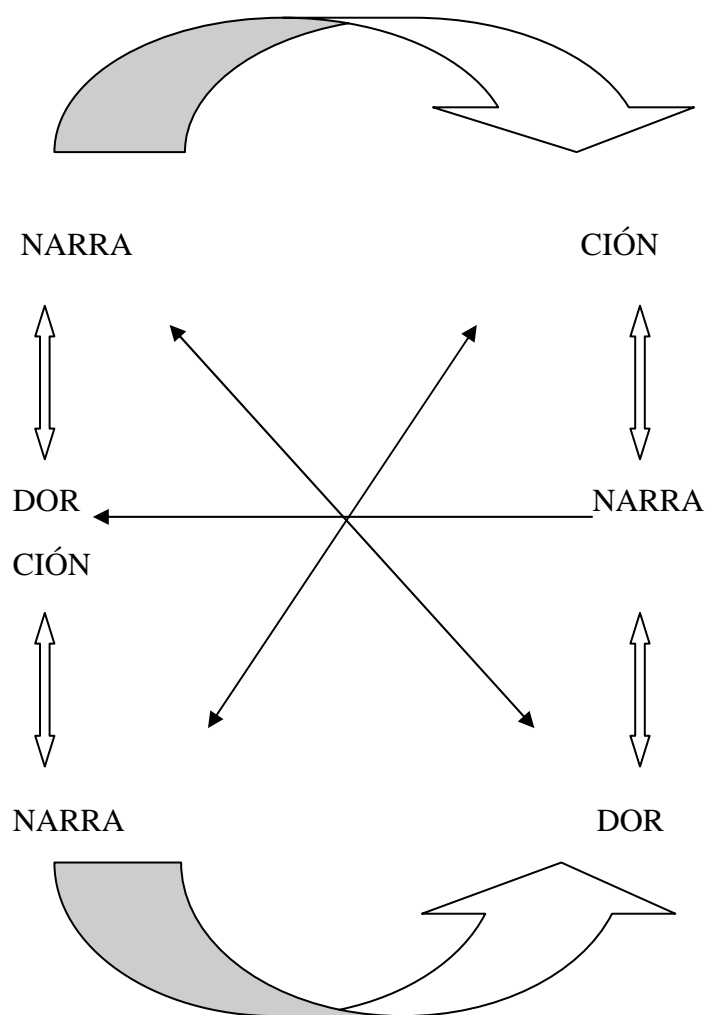
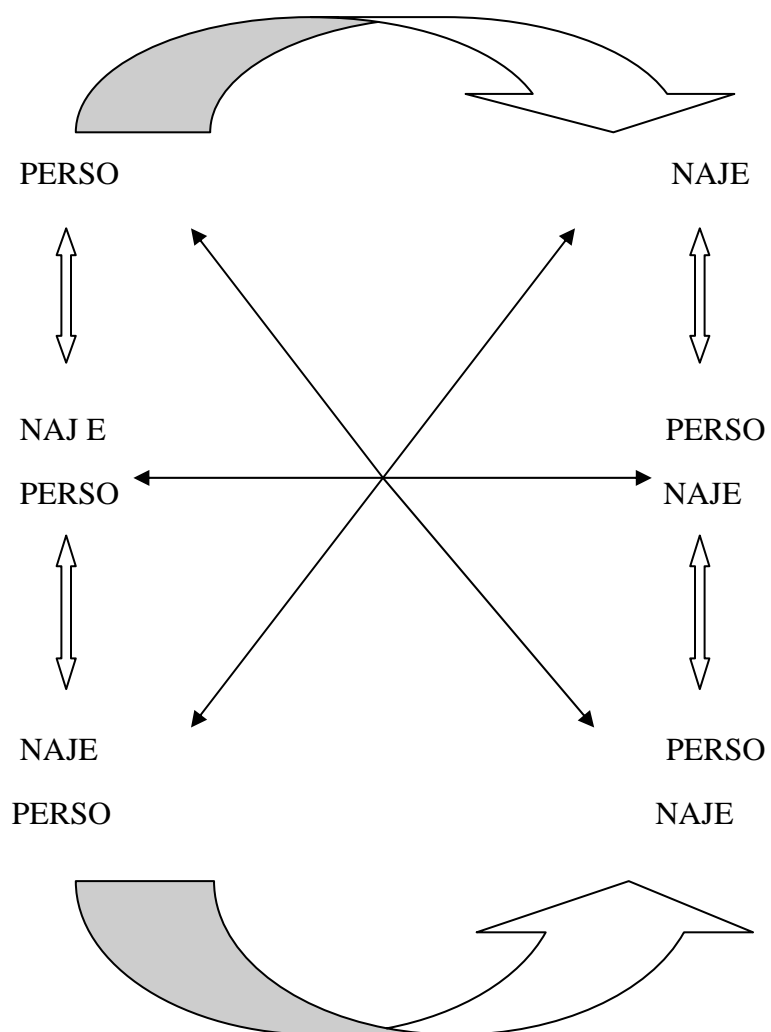


FIGURA 4



Capítulo dos: *Carmen Boullosa*

Poeta, dramaturga, ensayista y novelista, Carmen Boullosa (México. D. F. 1954) presenta en su obra narrativa lo que Carlos Rincón llama “el choque de lo otro” que “[S]e lo puede describir como ese instante en que, como lectores de sus textos, se nos impone un hecho: la existencia de una forma no presentida, una forma que no sospechábamos, de nuestra más propia ignorancia (‘Laudatio de Carmen Boullosa’. *Acercamientos* 17)”. Ese choque Boullosa lo propone de diversas maneras, las cuales conducen a la unificación de los elementos constituyentes al ser considerados desde la óptica del centrifugopetismo. Este acercamiento—centrifugopetismo—intenta establecer la simultaneidad de diversos aspectos en una narración dada (véase **Introducción** 12), y para el caso de esta escritora se verán algunas instancias de sus novelas *Llanto: Novelas imposibles* (1992), *Duerme* (1994) y *Cielos de la Tierra* (1997).

En las tres obras, Boullosa utiliza, entre otros recursos, la fragmentación posmoderna, la intertextualidad, la metaficción, la historiografía y la pluralidad de voces narrativas. Con el fin de ubicarlas en el contexto de los cinco puntos mencionados, se hará breve referencia a los mismos en relación a estas novelas para luego abordar el movimiento centrífugo-centrípeto que se observa en ellas. Además, se habrá de hacer referencia a lo que Leigh Gilmore llama *autobiographics*, lo cual, según se ha de ver, se encuentra presente, en alguna medida, en ésta y en las otras dos autoras.

LA FRAGMENTACIÓN POSMODERNA

En su ensayo, “Postmodernism”, Mary Klages, luego de mencionar las siete características del modernismo, establece que,

Postmodernism, like modernism, follows most of these same ideas, rejecting boundaries between high and low forms of art, rejecting rigid genre distinctions, emphasizing pastiche, parody, bricolage, irony and playfulness. Postmodern art (and thought) favors reflexivity and self-consciousness, fragmentation and discontinuity (especially on narrative structures), ambiguity, simultaneity, and an emphasis on the destructured, decentered, dehumanized subject.

But—while postmodernism seems very much like modernism in these ways, it differs from modernism in its attitude toward a lot of these trends. Modernism, for example, tends to present a fragmented view of human subjectivity and history (think of *The Waste Land*, for instance, or of Woolf’s *To the Lighthouse*), but presents that fragmentation as something tragic, something to be lamented and mourned as a loss. Many modernist works try to uphold the idea that works of art can provide the unity, coherence, and meaning which has been lost in most of modern life; art will do what other human institutions fail to do. Postmodernism, in contrast, doesn’t lament the idea of fragmentation, provisionality, or incoherence, but rather celebrates that. The world is meaningless? Let’s not pretend that art can make meaning then, let’s just play with nonsense. (colorado.edu/English/ENGL2012klages/pomo.html)

Por su parte, McGowan finaliza su presentación sobre el tópico afirmando que,

In sum, postmodernism is best understood as marking the site of several related, but not identical, debates among intellectuals in the last four decades of the twentieth century. These debates revolve around the relation of artworks to social context, the relation of art and of theory to political action and to the dominant social order, the relation of cultural practices to the transformation or maintenance of society in all its aspects, the relation of the collapse of traditional philosophical foundations to the possibility of critical distance from and effective critique of the status quo, the relation of an image-dominated consumer society to artistic practice, and the future of a Western tradition that now appears more heterogeneous than previously thought even while it appears insufficiently tolerant of (open to)

multiplicity. At the very least, postmodernism highlights the multiplication of voices, questions, and conflicts that has shattered what once seemed to be (although it never really was) the placid unanimity of the great tradition and of the West that gloried in it (*The Johns Hopkins Guide*).

Tal diseminación, en diferentes aspectos, podrá observarse en los textos de esta autora y en las que siguen en los capítulos correspondientes.

Llanto presenta 19, que pueden llamarse apartados, y nueve “fragmentos de novela” esparcidos en los apartados II, IV, VI, VIII, X, XIII, XV, en el que debiera ser el XVIII, llamado en el texto “Último capítulo”, y XIX, y una consideración al final del texto llamada “Última palabra”. *Duerme* tiene nueve divisiones, cada una con título individual y es lo que constituye la fragmentación, ya que de la uno a la siete el hilo narrativo es continuo y deja de serlo en la ocho y nueve. En *Cielos*, Boullosa tiene una historia dividida en tres perspectivas, y los que pudieran llamarse capítulos, tienen su propia apertura y su propio cierre. Cada uno a la vez presenta una perspectiva en particular que al cierre deja que continúe alguna de las otras dos, para retomar su secuencia en páginas adelante.

INTERTEXTUALIDAD, METAFICCIÓN

Julia Kristeva encuentra tres dimensiones del espacio textual en donde se realiza la funcionalidad del lenguaje, y las denomina “writing subject, addressee and exterior texts (*The Kristeva Reader* 36)”. Divide luego la interrelación de la palabra en dos ejes, uno horizontal y otro vertical (36-37), y agrega que, “[H]ence horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) coincide, bringing to light an important fact: each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read (37)”, y establece, siguiendo a Bakhtin, que, “...any text is constructed as a mosaic of quotations;

any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double* [énfasis de Kristeva] (37)”.

Por su parte, Linda Hutcheon define “metaficción” de la manera siguiente: “...a kind of fiction which began to run rampant in the 1960s. ‘Metafiction,’ as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity (*Narcissistic Narrative* 1)”.

La intertextualidad, entendida como la relación de un texto dado con otro u otros, se ve en estas obras de Boullosa multiplicada ampliamente al incluir en el cuerpo de las novelas pasajes de textos de la época colonial e incluso reescritura de textos de la antigüedad clásica (en *Duerme*).

Esta relación intertextual va paralela a la metaficción que se hace evidente en muchas instancias: consideraciones sobre una novela que se planea escribir (*Llanto*), monólogo interior y recapitaciones sobre lo que debe hacerse (*Duerme*), y un pensamiento final sobre lo que se ha escrito y descrito (*Cielos*), entre muchas otras.

HISTORIOGRAFÍA

En *Wikipedia*, se describe a la historiografía de esta manera:

Historiography refers both to the process of writing history as well as to the products derived from that writing (articles, books, monographs, conference papers, etc.). Historiography also examines the methods and approaches of history, especially as they change in response to new ideas or fashion. (<http://www.wikipedia.org/w/wiki.phtml?title=Historiography>)

Boullosa ejerce la historiografía ampliamente en estas novelas al tener como uno de sus puntos de arranque diversas situaciones históricas del México colonial (y aun antes de la llegada de los españoles: *Llanto*). Esta aplicación historiográfica llega incluso a prefigurar una consideración acerca de una instancia en el futuro (*Cielos*).

PLURALIDAD DE VOCES NARRATIVAS

Las voces narrativas son numerosas en estas tres novelas. En *Llanto* hay por lo menos cuatro principales voces, incluida la autoral; en *Duerme*, hay dos principales; y en *Cielos*, tres.

Dado que las voces narrativas constituyen una de las bases del acercamiento centrífugo-centrípeto, el tema se dejará para ser desarrollado después de manera más amplia. Aquí sólo se coloca a Boullosa como autora que cultiva algunas de las corrientes contemporáneas en la narrativa mexicana, como son los cinco puntos que se han visto en forma sucinta.

Llanto: Novelas imposibles

Desde el título se puede apreciar la diversidad de acercamientos a que se abre la novela: el singular de *Llanto* y la apertura, sin mayor mediación, hacia el plural de la frase adjetival *Novelas imposibles*. La consideración plural no se aplica al cuerpo de *Llanto*, es simplemente la entrada en la esfera de Boullosa en la que los diversos y múltiples fragmentos se revierten a la unidad primordial de esta obra de creación. Basten dos instancias de lo dicho: la voz narrativa declara que,

... el polvo se transformó también en la manera que el escritor tuvo de entender lo que el polvo le dice, también en su negativa para escribir lo que el polvo le pide, y en su deseo de escribir *una novela* en la que sabe no podrá avanzar, *una novela* que sabe no podrá escribir... (36).

...y sin dejar de llorar pienso en *la novela* que yo hubiera querido escribir sobre este encuentro, *la novela* que las musas me decidieron *imposible* [énfasis añadido] (120).

Se pasa ahora a la aplicación paulatina del acercamiento de este estudio sobre esta novela. Para ello habrá que asentar las bases de este acercamiento, que ya se han mencionado en la **Introducción**.

Las bases se apoyan en la reversión del *principio lógico de contradicción*, y la aplicación del concepto de la *simultaneidad*. El primero establece que “no puede afirmarse y negarse lo mismo de algo”, según escribe Francisco Larroyo en su “Estudio introductivo” (Aristóteles. *Tratados de lógica* xiv). Respecto al segundo, en el mismo libro se lee lo siguiente,

Se dice, en general y en el sentido más especial de la palabra, que dos cosas coexisten cuando su existencia tiene lugar al mismo tiempo. Ni la una es anterior, ni la otra posterior; se dice que existen a la vez en el tiempo ([Cap. 13, párrafo 1] 45).

Apóyanse también en la *desestilización del sujeto*, cuya idea se adopta aquí de las notas tomadas de las *cátedras* que presentó Cerna-Bazán en el otoño de 1997, ya mencionadas. De acuerdo a las mismas,

Todo sujeto se define por carencias. Al adquirir el lenguaje, pierde algo: recibe un significante en vez de un significado. Se define también por especularidad y por ideología.

El sujeto varón debe negar esas carencias, la especularidad y la ideología para ejercer completo dominio.

El sujeto femenino es carencia. Es objeto de la mirada: es espectáculo. La carencia se niega mediante el fetichismo. La especularidad se niega con la mirada. La ideología refuerza estas negaciones.

Cuando esta secuencia se rompe, el sujeto varón se feminiza, se vuelve espectáculo. Esta crisis ocurre cuando el sujeto se da cuenta de su alteridad, de que todo le llega del exterior: su identidad le viene de afuera, de la cultura.

Estilizar el sujeto ocurre cuando construye su disfraz para disimular sus carencias. Desestilizar el sujeto es el proceso contrario, y en el cual la crítica trata de encontrar al yo que está en la obra (10/14)

Como queda dicho, en este estudio se ha de utilizar los términos *sujeto observante* y *sujeto observado* en lugar de sujeto varón y sujeto hembra, de manera respectiva.

Se utiliza asimismo como apoyo, si bien de modo sólo parcial, el estadio espejo propuesto por Jacques Lacan en su ensayo-presentación “The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience” (*Écrits*). Del estadio espejo se toma en esencia lo que se declara en este pasaje,

The child...can nevertheless already recognize as such his own image in a mirror . This recognition is indicated in the illuminative mimicry of the *Aha-Erlebnis*, which Köhler sees as the expression of situational apperception, an essential stage of the act of intelligence (1).

...[U]nable as yet to walk, or even to stand up, and held tightly as he is by some support, human or artificial..., he nevertheless overcomes, in a flutter of jubilant activity, the obstructions of his support and, fixing his attitude in a slightly leaning-forward position, in order to hold it in his gaze, brings back an instantaneous aspect of the image (1-2).

Lacan explica que, pasado algún tiempo, cuando el estadio espejo llega a su fin,

This moment...inaugurates...the dialectic that will henceforth link the *I* to socially elaborated situations.

It is in this moment that decisively tips the whole of human knowledge into mediatization through the desire of the other, constitutes its objects in an abstract equivalence by the co-operation of others, and turns the I into the apparatus for which every instinctual thrust constitutes a danger, even though it should correspond to a natural maturation—the very normalization of this maturation being henceforth dependent, in man, on a cultural mediation as exemplified, in the case of the sexual object, by the Oedipus complex (5-6).

Y otro apoyo es, como se ha dicho desde el principio, la versión física de la simultaneidad ejemplificada en el movimiento circular, sostenido como tal por las fuerzas equilibrantes centrífuga y centrípeta.

Se verá ahora *Llanto* y sus características, de acuerdo al acercamiento que aquí se propone.

De esta autora dice Priscilla Gac-Artigas, en su artículo “Carmen Boullosa y los caminos de la escritura”, que,

...nos confronta Carmen a una escritura, ¡oh, cuán femenina!, y por femenina, ¡cuán masculina!...recordándonos con ello...que en el principio fue la palabra, y que la palabra no existe aislada, que es un territorio compartido por aquel que la emplea y por aquel a quien está dirigida, por ambos géneros por igual (*Reflexiones*).

Sin duda puede considerarse esta cita como una referencia centrífugo-centrípeta a la obra de Boullosa, aunque sólo se haga en contexto con el género de los participantes en el terreno del intercambio comunicativo.

En *Llanto*, Boullosa demuestra amplio margen para este movimiento, y se comienza con el ir y venir de la voz narrativa—en singular—que se vuelve otras voces para revertirse a la primera.

En la primera página (11 del libro) comienza una voz describiendo las circunstancias de una especie de renacimiento, mas no sólo describe sino que a la

vez comenta sobre esas circunstancias, y en un momento dado, esa voz ya es una primera persona plural, que retorna inmediatamente a la descripción, no sin antes elaborar un largo paréntesis en donde la voz es ahora primera singular, que sin embargo, conserva la capacidad descriptiva adoptada desde el inicio mismo. Es aquí una especie de narrador-testigo, narrador comentarista, narrador múltiple y singular que además añade algunas instancias onomatopéyicas; todo al mismo tiempo. Véase: “Brotaron, reventaron, se hicieron, aparecieron. Con igual fuerza, *paf*, fueron ceniza apenas encarnaron (11)”. Prosigue: “Desde esos túneles, detenían al que había aparecido,...ellos, los dioses, los que hasta ese día muchos *creímos* muertos (12)”. Luego, el largo paréntesis en donde se dice: “...¿quién *me* garantiza que no andan otros sueltos...escapados de la muerte y de otros tiempos? (13)”. En seguida: “Si importaran los dioses, *describiría aquí* la calidad y el tamaño de su enojo cuando vieron su refugio invadido...([todo el énfasis añadido] 13)”. Importa el “*aquí*”, porque sintetiza todo lo dicho sobre esta(s) voz(ces) narrativa(s) al determinar sin duda que lo que se ha empezado a escribir debe ser ubicado precisamente en la descripción del inicio y su desarrollo hasta la (in)conclusión de la novela, fragmentos y capítulos incluidos.

Este sistema narrativo sigue en las primeras páginas e incluye al personaje narrado en su carácter de narrador. El personaje es Moctezuma, quien aparece tirado en el Parque Hundido de la ciudad de México cerca del fin del siglo XX. La voz narrativa:

Venía de sentir lo que era estar muerto, venía de saberlo y de serlo sin saberlo, y estarlo era casi como intentar despertar... cómo diré, cómo diré qué era lo que él tuvo y tenía cuando muerto, si ni él puede recordarlo aunque lo haya estado. Si cierra los ojos y dice “estuve muerto”, se dirá “pero

qué es eso, no recuerdo nada, no puedo estar muerto, si estoy vivo, pero no se puede, no (24-25)”.

Y aquí el narrado toma la voz:

Ya, arrebuque, ya, levántate, despierta. Ya. ¿Qué corre por mis venas que no me deja espabilarme? ¿Qué comí o bebí o qué humo aspiré que no me deja despertar? ¿Cuánto tiempo llevo intentando despertar? ¿Por qué ninguna me auxilia? Con que me llamaran podría abrir los ojos y empezar el día. ¿Por qué no me despiertan? ¿Estoy enfermo? ¿Estoy solo? No puedo estar solo, ¿dónde estoy? (25)”.

Vuelve a tomarla en otras instancias en las que va del singular al plural de la primera persona de forma indistinta (por ejemplo en 29-30).

Al comienzo del apartado II, la voz primera declara no ser capaz de escribir la novela sobre la aparición de Moctezuma en el México contemporáneo del(a) narrador(a), y presenta su incapacidad para esa empresa en tercera persona y:

...si exagerara diría que el polvo, la ceniza, la arenilla se transformó en tinta, en tinta solamente. Pero mi exageración, puesto que lo es, no sería información precisa, porque el polvo se transformó también en la manera que el escritor tuvo de entender lo que el polvo le dice, también en su negativa para escribir lo que el polvo le pide, y en su deseo de escribir una novela que sabe no podrá escribir y cuyo deseo de ser llevada a cabo él trata de ahogar separándose de ella, y que lo llevó a anotar palabras de la siguiente manera: (36)”.

La tercera persona aplicada a la reacción del “escritor” es una autoexplicación del no-deseo de escribir esta novela, que se considera imposible.

Luego de la cita anterior, comienzan los nueve llamados “fragmentos de novela” en los cuales se sigue con las consideraciones ya dichas sobre las dificultades a encontrar, o encontradas de antemano, para escribir lo que no se desea y el título a darle a la novela cuyo narrador pseudo oculto “es el personaje

que la ‘confiesa’ ...Motecuhzoma el joven (39)”. Y el lamento del(a) escritor(a) en forma de auto-diálogo: “--¡La novela que yo quiero escribir es una mentira, está llena de paja en lugar de estar llena de vísceras! --La novela que he de escribir es una novela imposible! (40)”.

Ya en el apartado III la narración tiene otras voces que siguen el mismo plan presentado desde el inicio y se indica qué personaje habla y éste describe la situación que se vive junto con otros dos personajes nombrados, quienes en turno hacen la misma función de continuar el desarrollo novelístico. (También está otra voz, que en primera persona singular narra su historia breve del peregrinar del tlatoani difunto, y a la que se le designa el título de “[O]tra voz” en el apartado X.) Aparece ya autoidentificada la autora—de los llamados “fragmentos de novela”—cuya función centrífugo-centrípeto se verá más adelante.

Hasta aquí se ve este acercamiento--centrifugopetismo--en diferentes instancias en la voz narrativa, lo cual ayuda a identificar al *yo en* la narración : el *yo* enunciante *es* el *yo* enunciado y viceversa, revirtiéndose de una circunstancia a otra de modo constante, cuya ilustración esquemática puede verse en la **Figura 1**, pág. 17.

Puede verse también este movimiento cuando el sujeto narrado toma la voz narrativa y se vuelve de observado (narrado), observador (voz activa de narración), variación de lo establecido en el párrafo precedente y esquematizado en la **Figura 2**, pág. 17. Sobre esta aplicación se hará una elaboración posterior.

Esta elaboración se hará a la vez con el aspecto relacionado con el narrador, que, en un ir y venir permanente--que puede estipularse como *el* ir y *el*

venir , forma parte de la narración misma, situación ilustrada en la **Figura 3**, pág. 18.

Llanto tiene, como se ha mencionado, diversas voces narrativas que sostienen la continuidad de la novela según la presenta Boullosa. Y en el segundo de los llamados “fragmentos de novela”, una de esas voces se identifica plenamente ya no como “escritor” que pretende—y no—hacer una novela imposible, sino como “escritora”. Además, el que en el inicio se presume “escritor”, dice que esa novela “que he de escribir” resulta un imposible. “*He*” se toma aquí no como una obligación sino como un hecho destinado a ser. Al tomar el nivel de “escritora”, la intención de escribir sigue siendo muy directa y se dice—a quien esté--,

Voy a escribir una novela, una novela de complicidad entre tres amigas (44)...[A] las tres las conozco muy bien, yo, la escritora, en la vida real... [V]oy a escribir una novela en que atrape, muestre, solidifique la nube de la amistad...[U]n retrato de almas en una noche divertida...una novela que sea un abrazo, en la que el lector sea también acogido por la suave onda de la amistad. Que lo envuelva el tufo de la camaradería...[D]igamos que, si la charla es en ellas puros sobreentendidos, guiños a otros días en común, la escritora (que soy yo) muestre, con economía de líneas, con calidez, el marco en el que la charla se entiende. Las palabras de la escritora reunirán lo necesario para que el lector pueda hacerse amigo también (45).

Se ve aquí ya una total intención de controlar el desarrollo de la narración y la técnica a usar para que los posibles silencios de las amigas sean comprendidos. La escritora ya se ha mostrado. No sólo escribe, sino que atestigua, reafirma su condición y disponibilidad para que lo escrito sea del todo captado. De manera centrífugo-centrípeto, la escritora—antes autorreferida escritor—va a estar actuando a través de la novela. Propone también que el lector se introduzca

de alguna manera en el cuerpo de la narración, que se haga “amigo también” gracias a la acción ya nada oculta ni disimulada de la escritora, quien tiene el mando de la acción y está—diríase *es—en la acción*, en la cual el lector tendrá su participación plena también: *ve—lee—la acción*, y al mismo tiempo, de seguir leyendo, *será amigo*, será *en la acción*.

Ha de mencionarse que respecto al hecho de leer, Hutchinson dice que,

Narcissistic texts merely make explicit the two directions—centripetal and centrifugal—in which the reader’s attention moves in reading *all* literature, as Northrop Frye has pointed out... [T]he reader of fiction is *always* an actively mediating presence; the text’s reality is established by his response and reconstituted by his active participation [énfasis de Hutchinson] (*Narcissistic Narrative* 141).

De esta cita se puede concluir que la invitación de la escritora en *Llanto* a que el lector sea amigo, se da por aceptada y que el acercamiento aquí propuesto se aplicará abiertamente por parte de la que escribe y del que lee. O sea que los dos movimientos observados por Frye son ahora una acción única—centrífugo-centrípeta—que Boullosa propone y realiza a través de esta novela con la necesaria y total colaboración del lector, cuya única alternativa para despojarse del centrifugopetismo es el hecho de no ser más lector, lo cual dista de ser plausible. En *The Bush Garden*, Frye mismo declara respecto a los escritores que, “...their readers can grow up inside their work without ever being aware of a circumference (214)”. Al aplicar el acercamiento de lo centrífugo-centrípeta, es posible descubrir esta situación propuesta por Frye.

La escritora sigue mostrándose de modo total en el desarrollo de *Llanto*, y en el sexto fragmento ofrece otra instancia del acercamiento aquí propuesto: el

centro de atención es precisamente su propia situación ante la literatura y lo que escribe en el momento. Se auto observa en el acto de escribir y dice,

El mundo del miope es más afín con el mundo literario que el de quien tiene la vista perfecta...[E]l miope necesita sentir si hay alegría, peligro, amenaza, y, sobre todo, necesita de la imaginación que tan grácilmente se mueve en la espesura del aire que rodea al miope, la imaginación en su tiempo improbable y azaroso, a veces veloz, a veces interminablemente lento, pocas veces al ritmo de los demás y nunca en el que se necesita para atacar o defenderse, nunca un tiempo ágil y oportuno, nunca la inteligencia encarnada en el tiempo del cuerpo sano y fuerte.

Esta otra visión del miope es a la que debe confinarse un escritor, aunque en ella no sea posible ni conducir un automóvil ni asistir al cinematógrafo y con gran dificultad usar el transporte público. Aunque corra, el miope es cauto; aunque camine lento no consigue pisar con precisión.

Esta manera absurda de comportarse es la que debe imitar un escritor: es visto antes de ver, para que cuando el otro se le aproxime (y esto si no quiere rehuirlo, porque es muy fácil hacerlo) el miope vea en la cara que él sabe le será vista, que el otro quiere le sea vista (90-91).

Gran ejemplo de lo que aquí se propone--*centrifugopetismo*, el párrafo último de esta cita. Este acercamiento proporciona el enfoque mencionado arriba por Boullosa.

Luego sigue, en ese mismo sexto fragmento, estableciendo las imposibles circunstancias para escribir sobre Moctezuma, cuya novela decidió ella escribirla por miopía. Y, envolviendo el encuadre en primera persona plural, declara,

Los restos que *restan* son como objetos maquillados para semejar haber sido pasados por el cernidor de una mirada miope, se ven pero no se ven. ...[A]ceptamos que todo gesto es inútil, porque no hay lente que nos permita verlos si no es la imaginación. Si ellos quieren, nos cuentan quiénes fueron, como contarían un cuento o una ficción, y ésta no sería como nosotros los hubiéramos visto, si no fuéramos miopes, si supiéramos ver, ni tampoco como ellos fueron; todo esfuerzo para intentar comprenderlos es inútil, la cancha para el escritor está libre, no hay más regla del juego que la fantasía, no hay márgenes. Se puede decir que Moctezuma es lo que a

uno le dé la gana: de todos modos no será como sería de ser cierto, de no estar condenado, por la demolición de su ciudad, a ser visto como por miopes, amén [énfasis de Boullosa] (91).

Y termina el fragmento (los fragmentos siempre comienzan y terminan entrecomillados) justificando el mismo y lo que allí se ha escrito: “¡Consolación!, página escrita para mi consolación: escribir una novela en la que el personaje principal sea Moctezuma es imposible, de todo punto, imposible (91)”.

Aquí la relación escritora-narradora se extiende hasta ser personaje de su propia historia (variante del acercamiento de lo centrífugo-centrípeto que puede verse esquematizada en la **Figura 4**, pág. 19), lo que se verá enseguida.

En el séptimo fragmento la desestilización deja de ser necesaria, ya que la escritora se coloca de modo directo en la página escrita:

Deserté del primer Moctezuma que vi, el hombre que recibió anuncios o presagios de lo que iba a ocurrir (algunos hermosísimos, otros divertidos o asombrosos, en todos los casos “antojo”, golosina para el narrador); deserté del hombre que murió de una pedrada en la frente; deserté del supersticioso; deserté del que me convocó a escribir Llanto. Buscando una verdad en la cual fundar a mi personaje, perdí mi novela (96).

Y agrega, luego de considerar la época del final mexicana como tema justo para una novela:

...tema que me gustaría tratar y con el que me atrevería, porque no es mentir decir que existió. (Me pregunto, ¿por qué me preocupa tanto mentir? ¿Qué, un novelista no es aquel que miente? ¿Qué, no será que aquello de lo que yo he desertado es de la novela? ¿Ahora qué soy, si ya no soy novelista [97])?

Luego, en el apartado XVI, la escisión-conjunción de autora y personaje se hace presente en una especie de soliloquio a cargo de uno de los personajes:

Laura, quien introduce su propia situación interactiva con el tema central,
Moctezuma:

(Habla Laura:)

Nos quedamos solos y tuve el deseo de darme un baño. Ésta es la última frase que se me permite decir. Porque ya no estoy aquí. De hecho, yo no debí hablar en ninguna de estas páginas. Hace rato que soy humo y cuero, oro y mugre, hilo de algodón y botón de cobre, soy de mil maneras y mi recuerdo soy, mi recuerdo danzando y traicionero, indomable, a veces diciendo que sí que sí, que sí, a veces que no, siempre tambaleando sin cuerpo, preciso en mi último recuerdo, el que me trajo aquí al estrellarme con un hecho imposible, el que me trajo y me dejó en el lugar donde no se está en ningún sitio...No sé de qué me libró haberme quedado sin mí, no sé de qué me libró, no puedo saber qué era de mí, porque de cierto modo no tengo pasado, yo sólo sé cómo fui en la noche, en esa noche...(99).

Aquí el hablar de Laura es la introducción al final del escrito y no es lo que se esperaría de este personaje, sino *del personaje*.

Enseguida viene la relación del encuentro íntimo entre Moctezuma y Laura. Lo que hicieron y su descripción se menciona, pero se dice al que lee: “Ese privilegio sí le doy: nombre como usted quiera al acto que ellos dos hicieron y que yo me apresuro a reseñar, antes que estas páginas se vean condenadas irremediablemente (porque la historia está a punto de acabarse) a su fin: (102-103)”. Y dice después de los dos puntos, “las palabras sobran (103)”.

Al terminar su encuentro, el personaje Laura y el personaje Moctezuma, se disolvieron, se dispersaron en partículas que ya no recordaban quiénes habían sido (104-105). Y se aclara, “él no raptó a Laura, él le abrió la puerta del tiempo, rompió para ella la puerta estúpida de su constitución individual (108-109)”. De

todo, sólo quedaron objetos, cosas. “*Persona* se disolvió. *Cosa* no se disolvió...[énfasis de Boullosa] (109)”.

Ya en lo que se denomina “Último capítulo”, la escritora da sus conceptos sobre lo que es, y cuándo hay, novela, qué es y qué hace el novelista, qué ocurre con el lector, el personaje. Concluye que “[L]a Novela se ríe de las voluntad del escritor, es Ella quien anda (113)”. Y se revierte justo al momento de estar escribiendo—ella, la autora--,

En este momento preciso, la Novela ríe del intento de hacer entrar en su territorio a aquel que no ha traicionado el mundo, al que no conoce el desgajamiento de la palabra escrita y expulsa a mi Motecuhzoma al refugio de mi corazón mientras con estas páginas yo le estoy diciendo “Déjalo entrar, por favor déjalo entrar, yo respondo por él, yo respondo por mi absurdo capricho al incomodarte con su ingreso...déjame”...(113).

Y en lo que se intitula “Última palabra”, el movimiento autor-autora-personaje se evidencia: los primeros dos elementos centrífugo-centrípetas ya se han aclarado (autor=autora); el tercero se aprecia en lo que sigue:

Regreso un mes después: 13 de octubre, 1989. Otoño lleno de hojas en el Parque Hundido. Van a dar las tres de la tarde... un muchacho pasa corriendo en bermudas elásticas... [Q]uienes ocuparon esta banca antes que yo la dejaron rodeada de basura...[V]uelve a pasar el de las bermudas, dando la vuelta a la manzana donde una vez apareció Moctezuma, pasa el chicharronero...[M]e ofrece una bolsa a mí, “No, gracias”, “Se la voy a regalar, señorita”, “Gracias”, le contesto sólo porque me apena decirle que no. Me levanto por la bolsita... [R]egreso a mi banca, la misma donde *Laura se sentó con él en los brazos*, y miro mi triste bolsa de chicharrones y su triste salsa...[P]ero *no puedo desprenderme* de la imagen del hombre *recostado cerca de mí*, en el pasto de aquel parque, vestido como un Tlatoani antes de la caída de la gran Tenochtitlan...[énfasis añadido] (120).

Llanto presenta además un desarrollo circular en el que la novela comienza con el llanto que fijó a Moctezuma en el Parque Hundido (12) y termina

con llanto en el Parque Hundido (120). Puede decirse asimismo que comienza con el “Último capítulo”, donde se escribe que,

...y Novela me fuerza a continuar con la historia, a avanzar por el móvil sinfín de lo que ocurrió en el amanecer de un soleado trece de agosto en el año de mil novecientos ochenta y nueve, Novela me fuerza, y antes de poner aquí los dos puntos que *me conducirán* a los otros personajes, a los que *son* para una novela, yo le digo “Pero ya tengo al personaje en las páginas, ya lo tengo aquí, en mi ciudad y en mi libreta, lo traje corriendo por los años; te guste o no regresará” y añadido, sin darle tiempo de brincar sobre mí para rebatirme o violentarme, las *siguientes* páginas: [énfasis añadido, excepto *son*] (113-114).

Y la novela mantiene, a través de sus fragmentaciones, un hilo conductor y unificante: el viento, el polvo, la ceniza. La especie de erupción del inicio--violencia de la naturaleza (12-13)--provoca esos elementos que a lo largo del texto aparecen una y otra vez, hasta que,

De pronto, el viento dejó de sentirse a sí mismo, dejó de percibirse. Arribó a la costa y, reencontrándose consigo mismo, supo el motivo de su viaje y reconoció su carácter inútil (116).

Él venía buscando a un niño. Se llamaba Fernando y había de encontrarlo en Medellín. Tenía que decirle que él también había de regresar...Pero cuando escuchó sus palabras—en voz *voz*, no en voz del viento—el vienteillo se desvaneció en nada, convencido de su inutilidad, espolvoreando el poco polvo que aún llevara consigo...(117).

Concluye el círculo del viento con esta consideración de la autora:

Y si el viento que representa a los dioses que no pudieron encarnar, a las mujeres que no pudieron cruzar el tiempo y al papel con que Motecuzohma fue envuelto para la ceremonia mortuoria se estrelló en nada al ser pronunciado en un territorio equivocado hubiera sido susurrado en Mesoamérica, donde Cortés fundó su patria, si lo hubiera hecho, los dioses y las mujeres y el papel con que lo envolvieron hubieran reaparecido y hubieran encarnado cuando Motecuzohma volvió a surcar los tiempos en los aires de la invisibilidad y la permanencia (118-119).

Cabe mencionar asimismo, lo que Gilmore llama *autobiographics*. De ello, dice esta crítica que,

A text's autobiographics consists in the following emphases in self-representational writing, or writing that emphasizes the autobiographical *I*: writing itself as constitutive of autobiographical identity, discursive contradictions (rather than unity) in the representation of identity, the name as a potential site of experimentation rather than a contractual sign of identity, and the effects of the gendered connection of word and body (*Autobiographics* 185-86).

Puede apreciarse en *Llanto* que Boullosa puede leerse siguiendo lo estipulado por Gilmore: la identidad no se limita a dar nombres, sino que tal identidad asume diferentes aspectos dentro de la novela, hasta arribar al sitio físico del inicio textual de la narración, y al "Último capítulo", donde la autoidentidad es manifiesta.

Circularidad, y lo que se ha denominado *centrifugopetismo*, todo se ha ido hilvanando por el viento que dirige Boullosa en esta *novela imposible* que ha sido vista bajo la óptica aquí propuesta, que tiene relevancia en la búsqueda del *yo* que Cerna-Bazán denomina *disfrazado*, porque proporciona la oportunidad de *ver* varios aspectos de ese *yo* que aparecen disimulados a lo largo de la novela.

Duerme

Esta novela presenta al acercamiento de este estudio un campo valioso en cuanto al personaje que sirve de eje al texto. Este personaje, dice la autora misma, “[E]s un *personaje* (ni hombre ni mujer) limítrofe, que se siente más a gusto vestido de varón guerrero [énfasis de Boullosa] (Pfeiffer 47)”. A primera vista se podría considerar pleno travestismo en acción, y se ha planteado esta

consideración, como lo menciona Luzelena Gutiérrez de Velasco en su artículo “Vertiente histórica y procesos intertextuales en *Duerme* (146)”:

Algunos acercamientos críticos a esta novela de Carmen Boullosa han podido establecer con perspicacia los rasgos del travestismo, de indeterminación genérica-sexual, de identidades fluctuantes, como señala Ana Rosa Domenella, en su artículo sobre veinte años de novela mexicana escrita por mujeres: “Las identidades de género y de posición social no son fijas en la novela. Esta confusión la asume la protagonista como propia de la cultura colonial”.

Sin embargo, *Duerme* trasciende el mero travestismo al suplantarse Claire Fleury a un noble español condenado a la horca, y, de hecho, Claire es ejecutada(o). Que sus aliados la salven de la muerte por ese ahorcamiento (33-38) y se vuelva más bien un símbolo cuya función cae fuera del ámbito de este estudio, coloca al intercambio de ropas en un plano periférico respecto a la historia en desarrollo.

Por otro lado, Gac-Artigas en el ensayo antes mencionado, señala que en la obra de Boullosa “podemos ver que los personajes no pueden ser por excelencia, a menos que uno sea al mismo tiempo su opuesto (Reflexiones)”. Concuerda en lo básico la autora con lo anterior cuando dice que “[L]a novela no existe sin la comprensión de El Otro, el que no es como uno mismo (‘La traición y la memoria’)”. *Comprensión*, aquí, exige aceptación.

Se establece así una diferencia esencial entre un sujeto y otro, relación sobre la que Luce Irigaray aduce que,

We are luminous. Neither one nor two. I’ve never known how to count ...[I]n their calculations, we make two...[A]n odd sort of two. And yet not one. Especially not one. Let’s leave *one* to them: their oneness... [A]nd the strange way they divide up their couples, with the other as the image of the one. Only an image. So any move toward the other means turning

back to the attraction of one's own mirage. A scarcely living mirror... mirror... [D]edicated to reproducing—that sameness in which we have remained for centuries as the other (*Sex which is not one* 207).

El desacuerdo aquí en la contemplación de unidad es, en definitiva, cultural, y lo refuerza en *je, tu, nous* al referirse a la sexualización del lenguaje, lo que se aprecia sin más, en:

...the division of words into gender in a way unrelated to sexual connotations or qualities... [D]ifferences between men's and women's discourses are thus the effects of language and society...[Y]et while it's impossible to radically separate one from the other, we can shift the emphasis of cultural transformation from one to the other...(32).

Y establece la base para una diferenciación-apreciación básica para lograr el reconocimiento del ser masculino y el ser femenino en *Democracy Begins Between Two*:

Only the existence of two subjects can lead the masculine subject back to his own being, and this would be possible if woman had access to hers... the subject is neither one nor singular, but is two (130)...[S]ubstituting the two for the one in sexual difference corresponds, then, to a decisive philosophical and political gesture, one which renounces being one or many in favour of being-two as the necessary foundation of a new ontology, a new ethics and a new politics in which the other is recognized as other and not as the same: greater, smaller, at best equal to me (141).

Y según Lacan, la relación entre uno y otro es como sigue:

...the processes are to be articulated, of course, as circular between the subject and the Other—from the subject called to the Other, to the subject of that which he has himself seen appear in the field of the Other, from the Other coming back. This process is circular, but, of its nature, without reciprocity. Because it is circular, it is disymmetrical (*Four Fundamental Concepts* 207).

Lacan establece cierta diferenciación entre lo que él llama “petit a”, o el otro, y el “grand Autre” (el Otro), pero comenta Alan Sheridan, traductor al inglés del libro aquí mencionado:

...Lacan refuses to comment on either term here, leaving the reader to develop an appreciation of the concepts in the course of their use. Furthermore, Lacan insists that “*object petit a*” should remain untranslated, thus acquiring, as it were, the status of an algebraic sign (282).

Esos procesos llamados "circulares", y el encuentro del *yo* consigo mismo son parte básica de lo que aquí se llama *centrifugopetismo*.

La comprensión y aceptación de la diferencia es lo que presenta *Duerme*. Y aquí se propone que *esa* diferencia *es* en la novela en su esfera de simultaneidad de *acto*, como se verá.

La voz narrativa que inicia es el personaje principal y su perspectiva domina la conducción de lo que se desarrolla sin que sea omnisciente, sino más bien, observadora.

Esta capacidad de observación no se ve impedida a pesar de diferentes circunstancias que, de ordinario, causarían un deterioro de esa función. Ocurre en breves instancias, sí, que la narradora necesita testimonios de terceros, pero en general, la gran observadora inicial se mantiene casi hasta las últimas páginas.

Comienza esta narradora/observadora de una manera directa y ofrece la introducción a lo narrado con un movimiento obvio en lo consciente-inconsciente: “Ya oigo: ‘por aquí’, ‘por aquí’. ‘Tlamayauhca’, ‘Nite uica’. ‘Es aquí’. *Nuestro* alrededor sigue totalmente oscuro [énfasis añadido] (15)”. “*Ya oigo*” y “*nuestro*” indican de entrada el vaivén centrífugo-centrípeta que campeará en la novela toda.

Obvio es asimismo el que la narradora se coloca dentro de la narración y sirve de centro sobre el cual ha de girar todo lo que se dice, según se ha de ver.

Sigue esta voz en singular: “Mis palabras (mudas, no puedo abrir la boca) son un torrente gritando ‘suéltlenme!’, ‘¡déjenme ir, déjenme!’”. Gritan desesperadas e inútiles, no se escuchan. A pesar de su revuelo, alcanzo a oír atrás de ellas ‘nite, uica’ (15)”. Palabras mudas que gritan: simultaneidad, la que aparece luego, “Me regresa el deseo de reír...[S]e envalentona la risa y revienta en carcajadas convulsivas que no estallan (16)”.

La identidad de la narradora aparece hasta ahora como masculina, que por diversas circunstancias, ha de colaborar en la salvación de cierto noble español cediéndole involuntariamente su vestimenta, y quien la(o) desviste—una mujer—se da cuenta de su realidad física pero no la denuncia. Ésta, al quedarse a solas, la vuelve a revisar, y vuelve el hablar en silencio,

Sí, soy mujer, ya lo viste. Yo me siento humillada así expuesta. Creí que ya lo había vencido, que nunca más volvería a ser ésta mi desgracia, el cuerpo expuesto, ofrecido (como si él fuera mi persona) al mundo. “¡Yo no soy lo que ves!”, quiero gritarle. No puedo, y no me serviría de nada. Ella ve que no soy lo que quiero ser (19).

Aquí la narradora se muestra totalmente: su apariencia física no *es* su persona, aunque lo mujer es *lo* que se ve. Y el silente entendimiento entre ella y la que la ha descubierto queda sellado, porque *ve* la intención de *ser* lo que no se *es* (19). En unas cuantas líneas, la narradora se expone ante una mujer indígena de nombre indefinido, quien, al observarla, ejecuta el movimiento de ir y venir de su objeto visualizado: es y no es, al mismo tiempo. La aplicación de lo centrífugo-

centrípeta demuestra su importancia en la ayuda que proporciona a comprender lo dicho.

Aquí debe traerse a cuenta lo que dice Gilmore sobre el cuerpo desde la perspectiva de la crítica feminista:

As a concept, the body is overdetermined, weighted by a variety of approaches--religious, philosophical, medical, moral, sexological--and set into motion as a politically and aesthetically meaningful figure in a range of texts. How the body comes to be seen as "possessing" certain *inherent* and *natural* attributes such as "race" and "gender" is intricately related to the political and social representations of persons. As a figure of identity, the body seems abstract, transhistorical, both alien and sharable, at once no one's body and *the* body. So, too, it is the intimate ground of lived experience, the material body, a body with organs and skin. In current feminist debates about essentialism and constructionism, the meaning of the body is vigorously contested. In both critical positions, the location of gender identity is at stake (*Autobiographics* 131-32).

La problematización de este postulado lo aborda Boullosa en esta obra, y podría decirse que su posición es hasta cierto punto ambivalente: el personaje es mujer, pero se siente mejor en su función de guerrero (Pfeiffer 47).

Luego, otro movimiento similar se desarrolla en este monólogo interior:

Quiero llorar y aun así no puedo contener la risa. Quiero llorar. Se ha muerto el *único* hijo que *yo querría* tener, me lo han matado en *mi propio cuerpo*. Me han dormido para que yo no pueda defender a *mi* vástago: *yo*, sí, *yo soy* mi propio hijo, Claire *vuelta varón* [énfasis añadido] (19).

La *intención* de ser hombre, de *sentirse* hombre, es lo único que la narradora tenía como valioso en su existir. Darse a sí misma a luz y renacer de mujer en hombre había sido su guía, y aunque sienta que ya le han deshecho su propio alumbramiento al descubrir su físico incongruente, seguirá cumpliendo en varias instancias su auto-destino de hombre valiente y ducho en la pelea y su

papel de mujer amorosa y de grandes ojos. Al aplicar el concepto de lo centrífugo-centrípeta, puede observarse *al actante* en su función doble, simultánea.

La del nombre indefinido realiza luego una ceremonia en la que ejecuta una especie de bautizo-inmolación (19-20) que hará a Claire inmortal y la habrá de convertir en el símbolo mencionado antes y que aquí sólo se menciona sin ser examinado.

Luego, esa misma mujer—Cosme, que así *no* se llama—comenta con sus cómplices que “[E]ste hombre *es* sin ropas mujer (20)”. Y sigue, “[D]e una vez voy a vestirlo, no vayan a descubrirlo...[énfasis añadido] (21)”. Aquí la narradora continúa sus observaciones:

Y empieza a vestirme, frente a ellos, con ropa *ajena*. Como me sienta para ponerme la camisa, *los veo*, algunos son indios, por lo menos uno español; veo con dificultad, borrosamente, todo se me desdibuja. Ya no sé si tengo los ojos abiertos o cerrados, sólo alcanzo a percibir una luz móvil, como arena cayendo, como cataratas de arena, y tengo náuseas. Casi no siento las cuatro manos que me visten, ni *los ojos* que *me ven mujer*, *humillándome* [énfasis añadido] (21).

La ropa es *ajena* en el sentido de no ser la suya. Es ropa de hombre pero no la propia, que también era masculina. Aquí Claire ve—dificultosamente, sí—a aquellos que la(o) rodean; éstos a su vez, lo(a) *ven* tal cual es su apariencia: mujer. Tal circunstancia, el ser visto(a) *mujer*, es *humillante*. Ella no quiere serlo. Aquí es donde el travestismo *per se* resulta fuera de sitio: no es necesario para que la narradora *se* sienta *ser* lo *opuesto*. Ella y Cosme *saben* lo que Claire *es*.

Oscar Robles percibe claramente esta situación en su ensayo “Hacia el tercer sexo: travestismo y transgresión en *Duerme* de Carmen Boullosa”:

En un primer nivel, el travestismo de Claire puede leerse como una desacralización del rol masculino. Esta apropiación del rol masculino responde al concepto de que el género es una interpretación cultural y la “feminidad”, un rol (Jehlen 265, Butler 7). De esta forma, en la novela, las ropas son fetiches de lo masculino que Claire desmistifica...[L]a transgresión de Claire va más allá del disfraz masculino porque, vestida de soldado o con las enaguas de india, asume también los roles de hombre (33).

En la novela, este personaje fue secuestrado para suplantar a un noble español condenado a la horca. Sus captores *vieron a un pirata*; éste, *era* Claire. Se decidió que un pirata menos era del todo aceptable para salvar al noble mediante sustitución corporal. Obvio, el cuerpo en sí carecía de importancia. El asunto entre manos era suplantar al noble en el cadalso. Pero Claire/pirata ya debía *convetirse* en *algo* más al descubrirla(o) Cosme. Ahora se trata de que el noble *sea* ejecutado en la persona suplantadora y, al mismo tiempo, evitar que el/a suplantante muera en realidad. Las escenas que llevan a esta ejecución-rescate presentan más instancias de lo que este estudio propone, como se verá.

Cabe recalcar que la narradora continúa en su función de profunda (auto)observadora y de monologuista interior. Ya que la visten con las ropas “ajenas”, (se) dice: “...no consigo dejar este gesto de poner en palabras cuanto me va sucediendo. ¿Para qué lo hago ¿Para qué narrarme a mí lo que va sucediendo? (*Duerme* 21)”. Y enseguida, “Dormí como un lirón, me digo a *mí misma* ahora que despierto con dificultad. Recuerdo de golpe dónde estoy, que me han cambiado las ropas, que duermo en la cama de *otro hombre* [énfasis añadido] (25)”. La simultaneidad de auto-consideración coloca definitivamente a este personaje en la esfera centrífugo-centrípeto. El reconocimiento—entre brumas—de su propia situación la/o obliga a asumir su nueva, transitoria *actuación*:

“*Disculparéis*”, dice al ser levantada(o), “me encuentro un poco *indispuesto* [énfasis añadido] (25)”. El papel que le toca en esos momentos queda asentado en la historia que se narra.

Luego, una efímera satisfacción para Claire en sus aparentes últimos momentos: “Reviso el salón que es momentáneamente mío: por fin soy *rico, un Caballero, un Noble*, de Buena Cuna. Es mi consuelo, morir *siendo lo que siempre quise ser en vida* [énfasis añadido] (26)”. Toma su rol muy profundamente:

Mis dos criados me ayudan a levantarme, y me guían hacia el exterior. Salimos. Giro la cabeza para ver mi casa...[M]e suben casi en vilo al carro del Virrey. Qué extraño, mucha cosa sería el Conde Urquiza para no llegar en mula hacia la cárcel y la horca. Mucha cosa que no fueran a arrastrarme por las calles antes de mi ejecución. El carro echa a andar...[M]e asomo y veo a mis criados cortejándome [énfasis añadido] (26).

Urquiza *es* el noble a quien la narradora suplanta en momentos muy difíciles. Aquí quien narra es totalmente *el* suplantado y *la* suplantante al mismo tiempo: *Claireurquiza* va al cadalso. Pero no habrá de morir ahorcada(o). La india de las manos tibias—Cosme (sin *ser* Cosme)--la pone al tanto de los vericuetos del rescate de la horca. Al exponer las razones para salvarla(o), se aprecia el movimiento aquí propuesto de modo interesante:

“*Señor. Caballero francés. Usted que es hombre vestido y mujer sin ropas no merece la muerte...[U]sted que no eres hombre ni mujer, que no eres nahua ni español ni mestizo, ni Conde ni Encomendado, no mereces la muerte. Dicen que vienes del mar, que has estado con los que arrebatan a los españoles lo que se llevan de aquí. No mereces morir [énfasis añadido] (27-28)*”.

El vaivén del usted al trato familiar no es gratuito en el contexto de la novela: la india que la salva de la muerte por ahorcamiento y la vuelve inmortal

sabe *quién/qué es* esta *persona* que suplanta a un noble español despreciado por los indios—al igual que todos los españoles, cierto. Claire, gracias a los procedimientos de Cosme, *ya* no es solamente *ella, la francesa, el pirata, lo que quiere ser*. Claire ahora es inmortal, es *todo* al mismo tiempo: *es*. Y esto puede apreciarse al aplicar lo centrífugo-centrípeto

Este ir y venir lo mantiene la narradora consigo misma(o). En la celda en la que espera ser llevada a la horca rechaza los últimos sacramentos y dice,

Me quedo ahí *sentado*, de muy buen talante, pensando lo mal que he hecho quedar al Conde...No creo que le importe gran cosa, sabía que dejaba su prestigio en manos de un pirata luterano...Y hasta este momento pienso que debí enseñarle mi rostro para que lo escudriñara, y dejarlo escuchar mi voz con detenimiento, para que viera que yo no soy quien *soy*. Que van a llevar al *falso* a la horca...Estoy *aturdido*, no pienso... [énfasis añadido] (30-31).

Y luego rumbo al cadalso,

...siento ...que mi persona se va desgarrando por los costados... porque me siento *inmensa*, a reventar, tal vez por el efecto del pecho hinchado de agua que me he fajado con tanto esfuerzo en mis ropas de español, pero también porque, aunque sé que no voy a morir, temo la horca, porque empieza a subírseme el miedo, pero viene soberbio, me vuelve *ancha*, como si estar *aterrorizada* se confundiese con venir hinchada de soberbia...[énfasis añadido] (32).

Ya balanceándose en el cadalso, “[E]l *único* que cambia soy yo, cuando desaparecen la tablas que piso...la cuerda empieza a girar. Doy vueltas *colgado* de ella...[N]o tengo miedo. He vuelto *al tamaño* de *mi* cuerpo [énfasis añadido] (33)”. Claire, consciente de *su* situación, va y viene diciéndose lo que a *sí* le sucede como mujer y como hombre. Es un movimiento que revierte con fuerza al estado que ella prefiere: después de sentirse inmensa, no tiene miedo y regresa a su tamaño corporal *en* función masculina. Una vez a salvo, Cosme la atiende, y le

dice, luego que solicita alimento, “[T]e me estás quieto en tu cama, si tú estás muerto, luego vengo...(38)”. Claire se dice, “[E]se ‘quieto’ en masculino me tranquiliza (38)”. Después, habrá que cumplir con el entierro del noble. Para lograrlo, necesitan que ella se vista como india, a lo que dice, “[N]i loco. Yo no uso ropa de mujer (40)”. Y el travestismo que se trasciende: sobre la ropa de mujer, de india, le colocan encima el mejor traje del Conde Urquiza para aparecer como tal en el entierro. El nuevo plan de rescate se lo explica Cosme—que ahora se llama Juana—hablándole de usted y yendo y viniendo del masculino al femenino:

Bueno, así que se me está quieto. Cuando lo llevemos a enterrar, escuchamos los rezos, y apenas se retire el cura yo digo, cuando convenga, “es la hora”, entonces se brinca del ataúd, lo más rápido que pueda, se quita la ropa del Conde y salta en huipil y enaguas de la fosa hacia afuera. Me espera a un lado, calladita, y se reúne conmigo apenas me eche a andar. Ahora vístase, y ya no se mueva 40-41).

Al ser rescatada del sepulcro, hay que irse lejos de allí. Claire reafirma su convicción de estar habitando un cuerpo que no le va:

Poco quiero ver. Debo irme donde nada me reconozca con estas enaguas. Donde otra vez nadie sepa que bajo las ropas tengo cuerpo de mujer, que he vuelto a él por suplantar a un muerto, que revestida con él lo he perdido todo (47).

Cabe recordar aquí lo que se dice a sí misma al ser “descubierta” por la entonces Cosme: “[S]e ha muerto el único hijo que yo querría tener, me lo han matado en mi propio cuerpo...yo soy mi propio hijo, Claire vuelta varón (19)”.

Sobre esta base, se puede hacer una paráfrasis de lo dicho por Gac-Artigas y aplicarlo a esta narradora, en el sentido de que Claire es un personaje en sí debido a que es ella y su opuesto. Al mismo tiempo (*Reflexiones*). Simultaneidad.

Y si Boullosa maneja simultaneidad de caracteres en *Duerme*, también lo hace en cuanto al tiempo narrativo. Esto lo presenta cuando la propia protagonista-narradora dice lo que le ha ocurrido a ella en tres momentos simultáneos.

Para enmarcar la narración de Claire, véase lo que García de León escribe acerca del tiempo histórico:

El río de las vivencias más que pasar ante el sujeto se despeña dentro de él, en su fondo invisible, en la mirada profunda que determina la mirada hacia “atrás” en el tiempo. Pero en la situación opuesta a lo efímero, cuando el presente se dilata y ensanchándose parece absorber pasado y futuro, es cuando nos percatamos de la corriente temporal, de ese transcurso silencioso aunque en perpetuo movimiento. El tiempo histórico se articula así en fragmentos que semejan relámpagos de recuerdo, mostrados sucesivamente por la trama del lenguaje... (“Los prodigios del tiempo”).

El lenguaje, puede decirse, es lo que *sujeta* al tiempo y su simultaneidad de ocurrencia a un desarrollo lineal.

Se vuelve a Claire, que dice,

Aunque parezca inverosímil artificio, me ocurren en el mismo lugar y momento tres diversos sucesos. Pero no es artificio, es la verdad...[A]l tiempo que llegamos a las barcas que construyó el Primer Capitán en la Nueva España...suceden tres cosas. Las tres las vivo al mismo tiempo, pero ¿cómo puedo contármelas? No son iguales las palabras que les pertenecen, y éstas ocupan más territorio que los hechos, porque si éstos comparten, sin pertenecer a la misma trama, lugar y tiempo, éstas no caben con las otras...Así que doy en mi voz preferencia arbitraria a uno de los tres sucesos, sin que dé a entender que éste ocurrió el primero, porque, repito, es él simultáneo de los dos a los que prestaré palabras después (*Duerme* 52).

Esos tres simultáneos sucesos tienen en común el iniciar estando ante el lago desecado (51, 52, 54) y el terminar con Claire rindiéndose al sueño (52, 54,

55). El narrado enmedio ofrece al *centrifugopetismo* varios aspectos: la narradora en la narración; la simultaneidad de caracteres; y una violación, cuyos análisis e interpretaciones psicoanalíticas rebasan el ámbito de este acercamiento. Sólo se considera lo siguiente.

Claire, vestida de india, ahí, junto al lago casi seco, se encuentra con el hombre a quien ha suplantado exitosamente en la horca: “[S]obre *mi* montura, viene un hombre vestido con mis ropas, y no se detiene hasta estar de nuestro lado...Lo miro con envidia, yo querría *ser* él. ¿Y no lo *soy* de algún modo? Lo que *no soy* es esta india con piel de *francesa*, mirándolo [énfasis añadido] (53)”. Es aquí donde se sabe que la narradora tiene grandes ojos. Pregunta Urquiza, “¿Y esta ojona?” Responde Cosme/Juana, “[E]s él, Don Enrique. El francés. Lo supe ayer, cuando lo desvestía, que es mujer (53)”. El español la revisa en somero modo y decide que vale la pena llevársela. Juana/Cosme le advierte que ella morirá si se la lleva (54). Allí se decide la violación, la cual es ejercida por Urquiza sobre Claire/Urquiza, y ocurre en breve lapso:

En tres sacudidas suelta su emisión, para mi suerte, sin gesticular, como si no lo hubiera hecho o no le importara, y cuando termina me baja dejándome entre los criados medio desnuda. Espolea el caballo y veo cómo se va, con la identidad que *yo había hecho para mí*, perdiéndose en la distancia [énfasis añadido] (54).

El Conde se va, y Claire y acompañantes/guías deben encontrar a Pedro de Oejo. Al encontrarlo y verlo de cerca, ocurre que la narradora ve atractivo a este hombre:

Tanta ha sido nuestra prisa con él hasta el momento, y de él con sus asuntos, que no ha tenido tiempo de verme ni yo de verlo a él, pero ahora que el lento viaje de vuelta empieza, paramos mientes. No es demasiado joven

pero nada viejo, de apariencia agraciada, buen porte y hermoso semblante (62).

Se anuncia aquí un reconocimiento de que el ser hombre no es solamente la brutalidad sexual y guerrera. Además, de Ocejo es poeta y nada ducho en cuanto al manejo de las armas. Cuando solicita un machete para protección durante ese viaje de vuelta, dice sin más, que,

...si algo pasa, igual dará el machete que nada, porque yo no sé de dónde se le toma, qué se le aprieta, dónde se le jala para que nos defienda, que si sólo es cortando, es seguro que primero me corto yo que dar un tajo cualquiera, aunque ese alguien se esté quieto y me lo suplique (62).

Luego, durante ese viaje en la noche, al estar descendiendo de la barca en que viajaban, Claire se inflinge sin intención un corte profundo y doloroso en un pie al pisar el arma que sería inútil en las manos del poeta. A nadie lo dice, sólo a de Ocejo al bajar:

No puedo decirles que me he lastimado. Todos sabrán que no hay sangre en mis venas, pero tampoco puedo apoyar el pie. ¿Cómo camino para salir de aquí?

No, no sangro. El agua del canal menea la barca. El poeta me mira. La de las manos tibias me mira también. Contengo el dolor, hago un esfuerzo, doy dos pasos. Estoy afuera. Me apoyo en el poeta. Le digo al oído: “Me he lastimado, pisé el machete (71-72)”.

El poeta entra así en el mundo de Claire. Mediante una penetración simbólica del *arma* de Pedro de Ocejo, la narradora se da cuenta de que es posible aceptar la actuación del hombre *en* ella, aunque sólo sea *ese* hombre en particular. La herida es accidental y *autoinflingida* hecho que presenta cierto paralelismo con el episodio de la violación en el que Urquiza víctima a Claire/Urquiza. El sentir centrífugo-centrípeta de Claire comienza a hacerse patente: es mujer, pero

es hombre; y capaz de reconocer y aceptar su condición. Pedro de Ocejo se habrá de convertir en su custodio y protector, y con algo de sorpresa de parte de ella, en su objeto amoroso. Además, este poeta será brevemente la voz narrativa y colocará a Claire en el plano y función de sujeto narrado, según se verá.

En tanto, la narradora sigue con su largo ya monólogo interior, del cual no se ha separado ni se ha de separar, aunque diga, “[E]l tajo en mi pie no sólo me regaló el descubrimiento del vacío en mis venas, sino que tuvo a bien romper el flujo de la voz que me narraba cuanto iba sucediendo y que hubiera terminado por enloquecerme (75)”.

Y en vez de abandonar sus autorreflexiones, sigue:

No nací ni para lavar ropa, ni para bordar, meterme a la cocina, cuidar la limpieza, o lo que aquí todas hacen, preparar el nixtamal. Más todavía, no nací para labor alguna rutinaria sea ésta de hombre o de mujer. No sé para qué nací, no lo deseó nadie, no lo pedí yo, jamás he sentido apego por algún acto, sea de la índole que fuere, si es para quedarme en el mismo sitio o ser sujeto de repetición. Lo cual no quiere decir que me guste pasarla mal, todo lo contrario. Disfruto disfrutar, y no me atrae tampoco la idea de morirme (75).

Simultaneidad: deja el monólogo interior y no lo deja.

La salvación de la rutina mujeril en la casa de Uquiza, a donde es llevada, “...ha sido apegarme a la charla de mi poeta. En cuanto él lo permite, estoy a su lado, viéndolo trabajar o escuchándolo (75)”. La situación dista de ser satisfactoria para Claire, pero, “[T]engo al poeta para dejar de lamentarme”, aunque “...él no hace nada”, y “[N]o es muy diestro en nada que se pueda hacer (76)”. A veces, de Ocejo deambula sin propósito alguno por el palacio “como perro sin dueño”, ante lo cual Claire ya resiste poco a una sensación posesiva que es, puede ser, masculina y femenina: “¡[Q]ue fuera yo su dueño! (76-77)”.

Al sanar del tajo en su pie, Claire sale a la calle en su atuendo de india, y le ocurren algunas peripecias de espada, de las que sale victoriosa, y la llevan a conocer al Virrey, quien era acompañado por de Ocejo. Éste inventa una historia que involucra a Claire y ésta, sin dudar, la sigue y entra al servicio del Virrey, aunque "...no he conseguido su permiso para ataviarme de varón, como querría hacerlo (81-86)". Ella vive ahora en el palacio virreinal, y de Ocejo es quien la visita. Allí, en una de sus conversaciones relata al poeta la violación de que fue víctima, a lo que de Ocejo arguye,

El día en que te enterraron él debió estar más allá de Puebla, que ya llevaría dos cabalgando...Si abusó de tu persona fue por suplir al Caballero Fleurcy. Don Enrique, por algo es amigo mío, es hombre de honor y de palabra, jamás hubiera podido faltar a quien él debe. Tu cabeza estaría confundida, que estar encerrada en caja para difuntos creo que trastorna a cualquiera...(88).

Claire no objeta el comentario del poeta. Sigue su vida en el palacio, envidiando la labor de bordado de las indias y ensoñando su vida como pirata:

¡Ay! Yo querría aprender a bordar así, y crear con mis hilos un trozo de mundo, bordarme un traje de hombre y salir de aquí. Volvería al Caribe, armaría una flota, saquearía mil puertos. Me haría rico y lo gastaría todo en fiestas. Me volvería a hacer rico y lo perdería todo para volver a emprender un asalto. Pero para bordar esa tela necesitaría conocer los secretos de las indias.

No estoy dispuesta a aprenderlos. Me es repulsivo el vivir contenido de la vida doméstica, y es el único terreno donde, tal vez, enseñen ellas sus secretos (90).

El ir y venir de hombre-mujer sigue en Claire.

Incluso en sueños es ella la que dirige—en su rol de varón—una partida que da muerte a cierto monstruo. El sueño se realiza en parte, de acuerdo a su imaginación, y recurre a un tercero para relatar una aventura guerrera en la que el

cabecilla rebelde descubre mediante tajo de espada que el Comandante de la partida española es mujer, y al verla. se da a la huida (93-99). La batalla habría tenido lugar a más de seis leguas de la ciudad de México-Tenochtitlan, por lo que Claire no podía sostenerse por sí misma debido a los trabajos de Cosme/Juana, que la hacen inmortal y activa sólo en el Valle de México (53). La batalla la gana ella/él “como el Cid, amarrada a su caballo”, dice Robles (“Hacia el tercer sexo” 36), y Mariano Baso es el testigo que le relata el suceso con documentos indígenas al respecto contenidos en un libro a la usanza nativa: “[N]o va cosido sino doblado, no va escrito sino dibujado, pero libro es...me veo atada al caballo...y veo que de mi cuerpo abierto no sale ni agua (*Duerme* 110)”.

Ensueño o realidad, la narradora debe reponerse de las heridas que recibió en el campo de hostilidades. Esto lo aprovecha de Ocejo para pasar más tiempo con ella y mostrarle una tragedia que está escribiendo y la representa junto con una comediante sólo para Claire, quien observa:

...ha tenido la ocurrencia...de traerme por fragmentos una tragedia, valido únicamente de su persona y una comediante, que él hace los demás personajes sólo hablándolos, *porque uno y mujer* es el principal ser que movería sus versos si acaso algún día pudiera publicarlos, pero no se moverán sino en mi encierro, que más allá no, nunca nadie podrá escucharlos [énfasis añadido] (100).

“Uno y mujer”, se puede trasladar a la realidad del carácter de la narradora, quien ha de descubrir los celos y el amor bisexual muy pronto.

En una *representación*, el uno y la comediante (“la italiana”) están trenzados sin ropas mientras Claire duerme. Al despertarse, ocurre una escena de simultaneidad de intenciones:

¡...en la red estaban atrapados, sin prenda alguna de ropa, Pedro de Ocejó y la italiana, Afrodita! Al verme despertar, fingieron ambos caras de sorprendidos. El uno al otro trataban de taparse, y aunque mi malestar fuera mucho y mucho mi sueño, sueño y malestar cedieron el paso a mi sorpresa y divertimento, de ver a Pedro sin ropas y sin ropas a Afrodita, y los dos fingiéndose avergonzados de que yo los viera así, siendo que así para mí se habían puesto (101).

Uno y mujer se muestran ante una/o, quien, sin saberlo, había presenciado esa unión física de la cual ella iba a disfrutar una parte muy pronto.

Gran observadora como siempre, Claire comenta en su narración sobre sus amigos que la entretienen: “[P]edro de Ocejó era un ser marcado por la luz de la dicha, la italiana parecía haberse comido una nube gris que encapotara sol y cielo (108)”. Y luego de otra representación sin ropa—ahora en el lecho de Claire—a cargo de ellos, la italiana se queja de que ya no está en edad de representar a Afrodita. Su admiradora pirata la contraviene:

--¿Que no estás en edad?--le dije yo--. Eres la mujer más linda que hay en la tierra. Me miró a los ojos. Me tomó de la barbilla y me puso un beso sobre los labios. --Gracias. No me lo vuelvas a decir. Con una vez que me lo hayas dicho, quedo en deuda contigo (108).

La deuda comienza a pagarla pronto. Afrodita/italiana cuenta su historia a Claire, y al terminarla,

Apenas pronuncia esta última palabra, empezó a desvestirse; me extrañó un poco, pero no quise comentar nada. La italiana querría convertirse en Afrodita, tal vez para sentir que dejaría de matar lo amado que la amara. Ya sin una prenda, se metió junto a mí en la cama.

--Abrázame--me dijo--, a ti no podría hacerte nada, sé que tu corazón es a prueba de amor.

...antes de que yo me diera cuenta, ella me estaba propinando caricias donde menos debe tocarse a nadie. ¿Cuánto tiempo? Mi camisola blanca, las sábanas blancas eran mi único escudo. Y su cuidado, que bueno lo pu-

so en no lastimar con sus manos mis heridas abiertas. Aunque donde las puso puede bien ser considerado herida abierta. En mi caso ya no sangra, pero no le hace falta esa expresión de roja inmoderación para decir que es la herida siempre abierta en un cuerpo...(113-114).

Terminada la sesión, regresa de Ocejo. Cenar los tres y Claire se duerme. La escena que ve al despertar—Pedro y Afrodita desnudos y abrazados en el lecho de Claire—le provoca un ataque de celos que despierta a de Ocejo, mas no a la italiana. Él le pide que no la despierte porque “[D]ijimos versos hasta muy tarde anoche”. Y ella, “¿Versos?--pregunté en tono burlón, de nuevo con celos”. Pedro le asegura que no hay nada entre él y la italiana y que a las dos las quiere—más a Claire, por supuesto (116-117), cuyos dos lados han probado ser sensibles al uno y la mujer de modo indistinto.

Mas sucede que Urquiza, a quien la narradora había substituido en la horca, está de regreso y su representación en peligro de ser descubierta y teme ella por sí y por de Ocejo, quien está ya enfermo. Sin embargo, al descubrirse el engaño, de Ocejo y Claire huyen al Potosí, a sabiendas de que ella estará siempre dormida si sale del Valle de México (121-130).

Aquí la narradora cede el paso a la voz de Ocejo:

Adiós, Pedro de Ocejo, adiós. Me despido de ti. Mañana seré incapaz de hacerlo. Sé que estaré bebiéndolo todo con los ojos, los oídos, el tacto, ávida, temiendo nunca despertar, temiendo que algo me impida volver a esta extraña ciudad fincada sobre lagos y canales, de anchas calzadas y palacios magnificos. Adiós, Pedro de Ocejo, adiós (130).

El poeta asume la narración en el mismo tono de monólogo interior que le diera Claire. Al lamentarse el haber llevado a su amada al estado cataléptico lejos del Valle de Anáhuac, dice:

Lo más que puedo hacer...es contar cómo hubiera terminado la vida de Claire, de haber regresado ella a México, según convenga a mi seso y conjetura. Así haré mientras llega Muerte, a quien ya oigo acercarse, pero como es mía (mi muerte), y a mí se me parece, avanza lenta y débil como yo, a trompicones...[E]l destino remediará la debilidad de mi muerte con el exceso de su propio peso, y como mancha que fastidia el papel caerá ella en mí...En lo que acaece, está aquí: (135).

Lo que está es la entrada de otra voz narrativa—en tercera persona, en el mismo tono de las otras dos (Pedro es el que *escribe*), si bien con ligero humor—que da cuenta de las vicisitudes por las que pasan de Ocejo y Claire para regresar a México-Tenochtitlan:

Viejo, empobrecido, con el seso más seco que mojado y el cuerpo más mojado que seco, pues llovía, Pedro de Ocejo llega a despertar a Claire Fleurcy en el bosque en que duerme...[A]sí, dormida,...carga con Claire, atándola a la montura, y aunque malos tuviera ya los huesos, emprende con ella el regreso a México (139).

De Ocejo comenta entre paréntesis lo que relata en esta final instancia:

(Demonios, ¿por qué he hecho que salgamos a viajar en día lluvioso, sin considerar mis reumas? Pero no es momento de volver a empezar, que no hay instante que perder)...

Al cuarto día de viaje, pues sus monturas eran rápidas y no requerían descanso, y casi ni comían (lo prometo, que si no tardarían mucho más en llegar), se ven cerca de México, y Claire despierta diciendo:

--Pedro, gracias por cuidar de mí, eres un caballero bien nacido en Galicia y haces honor a tu origen. Tuyo será para siempre mi corazón (139).

Claire, a pesar del relato de Pedro, mantiene su rol de la novela y quiere vestirse de varón de inmediato. Entre paréntesis, de Ocejo se autorrecremina por dar “este final a la mujer que amaste (142)”. Pero no se pueden detener. Ni de Ocejo escribiendo ni Clairevarón realizando asuntos para hacer dinero y planes

para la re-conquista de México de manos de los españoles. Lo último adjudicable a la ex-pirata dice:

Yo seré el hombre más rico del orbe, y mis dominios sabrán que yo les he devuelto lo que es de ellos, que he tirado a los usurpadores, que he espantado a los zánganos de las tierras nuevas. Seremos la mejor nación, ejemplar entre todas...(145).

De Ocejo no le(se) cree (145). Y cerrando el círculo de la simultaneidad de las voces narrativas en este último segmento, declara que, “Claire sabrá. Yo me entrego a Muerte...¡dichoso de mí!, termina Pedro de Ocejo...[C]ierro los ojos. Aquí acaba todo (146)”.

El “Claire sabrá” deja en claro una apertura suficiente para que el personaje--Claire--haga lo que le parezca justo hacer. Todo termina para el *relato* de Pedro de Ocejo, pero en él ni siquiera se asevera que muere en cuanto coloca su punto final. La apertura lo incluye a sí mismo, pues ya se sabe que para de Ocejo la muerte es “...tan lenta como yo (por algo es mía mi muerte) (143)”.

Personaje en la narración—y meditante/observador profundo--; ser y ser: pirata-varón/mujer-amante, simultaneidad innegable; Claire funciona en manera centrífuga-centrípeta a través de todo el texto de *Duerme*. Robles sugiere, entre varias lecturas, la participación de Claire sujeta al comando narrativo de Pedro de Ocejo desde el inicio mismo de la novela (“Hacia el tercer sexo” 36). Tal acercamiento daría más aplicación para el propuesto en este estudio al colocar a de Ocejo como narrador único que luego se presenta a sí mismo en el cuerpo narrativo, y cerrar—de algún modo *cerrar* no funcionaría por completo aquí—de manera circular todo lo narrado, cuya(s) voz(ces) tiende(n) el hilo unificador de

Duerme con su constante autoquejarse y comentarios pertinentes a lo que se narra y situaciones diversas. Para hacer paráfrasis a de Ocejo: ahí queda.

Cielos de la Tierra

Algunos autores se autopresentan dentro de lo que narran, aunque de manera poco obvia. Gabriel García Márquez, por ejemplo, dice a este respecto (y a otros, pero aquí aplicable a éste) que, "...no se puede ser escritor sin trucos (*Repertorio crítico* 124)". Es el caso que, en general, se hace necesario descubrir al autor que se entremezcla en su narración, o como dice Cerna-Bazán, "encontrar al *yo* que está en la obra (*Styling* 10/14/97)". En esta novela, Boullosa sin más, y antes de comenzar la historia en sí, la presenta ella misma, da sus razones para haberla escrito, cede el turno a las voces narrativas e invita al lector a ser quien dé a la novela el valor que no se le ha podido administrar desde antes de entrar en su plena elaboración. He aquí el preámbulo de la autora:

Querido lector:

Esta novela no es una novela de autor, sino de autores. En sus páginas hay tres personajes que confiesan confesar, y habemos dos que confesamos haberla escrito. Si alguna autoridad tengo ante este libro, diré que la verdadera autoría no pertenece a ninguno de los que he dicho, sino al pulsar de una violencia destructiva que recibí en el aire, en mi ciudad y en otros sitios, una atmósfera palpitante, si cabe así describirla.

Hay violencias que rompen con caminos viciados que no conducían a nada, y topan con las Bellas Durmientes después de siglos. Son violencias nobles y heroicas, principescas y besuconas. No así la naturaleza madre de este libro, desgraciadamente. Esta violencia es de las que rompen sin encontrar, arrancan sin dejar nada a cambio. Y tumban. La tomé del aire porque no supe cómo rehuirla. De ella, y con ella, avancé en la forma irregular y múltiple de *Cielos de la Tierra*. Cada línea sabe atrás de sí a la destrucción.

Tóma tú, lector, a este libro, y dale la calidez que no supe encontrarle en el camino. Que nazca en ti, y que sea tuya.

Afectuosamente,

Carmen Boullosa

[“Tóma”, acentuada en la edición tratada aquí] (9).

El lector está ya a cargo de infundir calor, o si se quiere, tratándose de una novela originada por diversas violencias, ardor, a lo que se va a (re)leer. Que la calidez ausente la provea cada uno(a). Este *centrifugopetismo* de inicio--la autora solicita que el lector *sea* el autor *también*--se da para ejercer el oficio que encuentra Hutchinson en todo aquel que enfrenta una página escrita:

The reader must work to decipher the text as hard as the writer did to cipher it, with the result that the stress of the work is displaced from the communicating of a message to the inciting to produce meaning, as well as order...[T]he act of reading becomes a creative, interpretative one that partakes of the experience of writing itself...[T]he reader, like the writer, becomes the critic; without sacrificing his I-Thou amateur relation to the text, the reader also establishes an I-It distance rapport. He is both drawn intramurally and pulled extramurally, into and through the looking glass. Reading is sequential and open to memory and association; criticism is usually systematic and reasoned discourse. But, the reading of these texts—especially covertly narcissistic ones—is often a rereading, a necessary constructing of meaning and system in the mind of the reader. The work is both an object and a performance (*Narcissistic Narrative* 144).

Habiéndose la autora ya dirigido al lector en trato familiar—usando el “tú”--, aparece el *otro* autor. Éste sintetiza lo que se está a punto de leer, y a la vez desarrolla el movimiento centrífugo-centrípeto de autora-autor, y también el de intentar escribir una obra en tres que *es* dos. Además, el(a) autor(a) se establece como autocrítico(a).

Véase:

Este libro está formado por tres diferentes relatos. Por razones que desconozco, me fue dado a mí para que yo intentara hacer de él una novela. Pero ella no es una, ni es tres, sino dos superpuestas: la que ocurre en el futuro de Lear, y la del pasado que perteneció a don Hernando de Rivas (13).

La que podría ser parte de un tres narrativo, es dejada sin tal consideración porque es nada más una *traducción* del *texto* de de Rivas. Sigue la presentación:

Tal vez si Estela hubiera sabido representarse en las siguientes páginas, el libro, sin dejar de ser tres novelas, habría conseguido volverse una. La tradición ha permitido, en otras ocasiones, volverse uno a quien también sea tres. Pero el dos está condenado a la separación. A cambio, los dioses le han dado al número dos el tesoro del diálogo. Estas dos novelas, separadas, emprenden al final del libro un diálogo que excluye al autor, y que permitiría a Estela revelarse, un diálogo que se da en otro lugar, en uno que no existe en estas páginas (13).

Y concluye con una aseveración acerca de lo que *es* la novela. Dice: “[L]a novela es diálogo y unidad. Este texto no es en cambio sino el anuncio de los cielos de la tierra. El cielo baja a la tierra en la literatura (13)”.

Lo anterior—la introducción a cargo de Boullosa y el autor—es un movimiento justificado. Según Gac-Artigas, “...la estructura fragmentada de sus novelas”, es algo así “como el llamado a recomponer el mundo...a entregarle al lector todos los fragmentos en que el ser humano ha descompuesto la realidad”, a fin de colocar “en sus manos ese universo grotesco, en ruinas, en vías de extinción para que el lector lo reordene de manera armónica, le dé vida”, para de este modo—trabajando con el autor (autora, aquí)--“establecer un compromiso para cambiar esta imagen del universo”, y transformar “lo que ha afectado nuestro paso por la vida, lo que afecta el presente y el futuro de nuestro mundo (*Reflexiones*)”.

Eso, en efecto, solicita la autora que el lector haga. Y lo podrá hacer al seguir las diferentes entradas de la narración, cuyo, diríase, inicio se deja a la voz narrativa que ejerce desde un futuro que contempla de manera centrífugo-centrípeta (*es* quien lee los textos anteriores, y *es* quien se sumerge en ellos y escribe y *aparece* en ellos; ya se ha de ver que *es uno con* ellos) y con ventaja de óptica a las otras dos.

Lear es el nombre—masculino—de la voz—femenina—que comienza la novela, y se coloca de inmediato ante la atención del que lea en un monólogo interior que conserva siempre. Vive en circunstancias muy especiales donde sabe que nació y sabe que no ha de morir, al igual que sus congéneres. Es arqueóloga, pero no lo dice a nadie; escribe—a su modo—pero sabe que nadie la va a leer: escribe en su memoria: “[N]o echo mano de papiro o papel, pluma de ave, manguillo, lápiz, pluma, máquina de escribir, ordenador, o del cincel y la piedra (16)”. En lo básico, quiere recordar “al hombre de la Historia (16)”, que la comunidad donde habita quiere olvidar por completo, a la vez que propone la abolición del lenguaje (20). Habita justo en L’Atlàntide, durante “la Era del Aire” (21).

Lear es la voz dominante en la novela, ya que no sólo *conoce* mediante sus escritos a las otras dos, sino que las ordena a su propio parecer. Es la voz que dicta el paso a seguir en la narración. Y así la presenta: el propósito es dar a conocer—o mejor, memorizar, en su caso—un manuscrito antiguo en extremo. Ese manuscrito será uno solo al fundirse con la historia muy (im)personal de Lear, como se verá. Y se lee:

El manuscrito se conforma de dos unidades, no sucesivas sino intermitentes. Una de ellas fue escrita por don Hernando de Rivas, exalumno del Colegio de Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, pero su versión no llegó a mis manos en su idioma original, que fue el latín, sino en la traducción que hace de ella la autora de la segunda unidad del manuscrito, Estela Díaz (30).

El esquema divisorio también lo hace Lear:

Dividiré el manuscrito en cestos, respetando el orden que Estela inició; a cada voz le haré su cesto separado, y lo cerraré cuando toque el turno a la siguiente, sea Estela, sea Hernando, o sea yo.

Cada cesto llevará una frase en esperanto para abrirlo y la equivalente para cerrarlo, como acostumbro; mi “ábrete Sésamo” de la Central de Estudios.

Hechas estas aclaraciones, comienzo la lectura y transcripción del texto de Estela que precede al de Hernando de Rivas y paso de inmediato al del indio, desde la colonia de sobrevivientes L’Atlàntide, en este luminoso año sin nombre o número, más de cien años después de la desaparición de la vida natural terrestre, quién sabe cuántos más, si hace 213 exactos nos prohibimos contarlos, y digo las palabras con que cierro lo que aquí he escrito,

Slosos keston de Learo [en negrita, en la edición aquí vista] (32).

Esquema rígido, observado a todo lo largo del texto, que presenta en cada caso narrativo varias instancias de lo que aquí se propone.

Comienza con el primer *cesto* de Estela Díaz, quien se presenta cabal antes de entrar en la materia que le interesa: el texto en latín de Hernando. Como las otras dos, esta voz narrativa ofrece amplia autoobservación y comentarios sobre la sociedad en que le ha tocado desarrollarse, que es el México del último tercio del siglo XX. Le interesa lo que escribió de Rivas, porque “[A] su modo es mío, pertenece a mi propia historia, está en mi génesis, en mi nacimiento. Es mi hoy también como mi ayer (33)”. En cierta forma, es ella y le(se) pertenece. Luego relata su historia familiar, con “...un poco de videoclip, de lenguaje inconexo de

imágenes, al que, en la televisión y el mal cine, nos hemos ido acostumbrando, imbecilizándonos (33)”.

En el inicio de su historia ella *se ve a sí misma* “como espectadora, como si yo no fuera parte de ella (33)”;

adopta de inmediato la narración descriptiva en tercera persona plural: “[L]as protagonistas son la nieta y la abuela (33)”, para ir y venir de ese enfoque al personal *yo* y más descripciones escenográficas, e ir al nosotros: “[E]n nuestra escena, en la sucesión de imágenes que íbamos a narrar, la abuela y la nieta conversan en el laboratorio, mientras la abuela manipula garrafrones y filtros (35)”. Narra más experiencias personales sin liga con la abuela y la nieta, a las cuales regresa después de varias páginas: “[V]olviendo a lo de la anunciada sucesión de imágenes, la abuela (en bata blanca, el uniforme de trabajo que usaba en su laboratorio) y la nieta (en pantalones y camisa) conversan, repitiendo fielmente una escena de mi infancia (39)”.

Y Estela se da a conocer más aún: las mujeres de su familia han hecho matrimonios de gran conveniencia: políticos de altura, banqueros. Eso no le atrae y dice: “[P]or esto yo no me caso y no me caso. A menos que pida mi mano Toledo, el pintor, no me caso (48)”. Claro, Toledo “siempre está casado”, y ella, rebelde, “para bien llevarles la contra a todos, tengo a mi Hernando, indio, cura y muerto, no encontré un galán más conveniente (49)”. Las escenas se suceden hasta desembocar en el grano prometido al inicio de su participación. El ir y venir narrativo prosigue también: “[V]olviendo a nuestro tema, ahora contaré cómo fue que el manuscrito cayó en mis manos (51)”. Hay que aclarar, se lee, que Estela sabe latín perfectamente, porque “de niña dije a mi papá que de grande quería ser

sacerdote, y me explicó que eso no podía ser porque yo era mujer”. Sin titubeos, ella dice, “[N]o hay problema, entonces de grande quiero ser hombre (51)”. Pero no todo hombre: “[N]o quise más de un hombre. Sólo su sotana, que es, hasta cierto punto, la representación de su ‘pureza’. Su virginización (52)”. Simultaneidad de *ser* y en realidad *no ser* por completo, diríase. Aprendió latín de cualquier manera, y a pesar de trabajar para el Instituto de Antropología (53), no consiguió el texto de Hernando allí, sino de una antigua compañera de escuela (63).

Ya con el manuscrito en su posesión, para Estela ser mujer, ser hombre, sentir como uno y como otra pasa a un término indefinido (ha tenido cuatro terapeutas al respecto [52]). El objeto que le importa, “de algún modo es mío. Si no es de mi propiedad, es mi *fiancé*: me comprometí con él (64)”, es el manuscrito. Y da sus razones por haberse olvidado de todo y por dedicar su esfuerzo a Hernando: menciona a sus abuelas, el ser mexicana y vivir en una sociedad con dobleces, las relaciones entre sus ancestros (64-65), “[S]i se me ve medio imbécil”, escribe con paréntesis, “motivo tengo, y si rara soy será por lacras incestuosas (65)”.

El asunto es tan personal, que “...no me permitiré...escribir una línea que no me interese (66)”, y es más, si el manuscrito es su (com)prometido, también es parte de ella, *es* ella. Y se toma “la libertad de acompletar las partes que aluden a su propia vida, echando mano de lo que mi imaginación me regale”; explica, justifica: “[Es] *mi* lectura, exageradamente personal, de un manuscrito que *me* pertenece, que me habla a *mí* desde el siglo XVI, que me explica *mi* presente

(67)”. Poco importa si *su* lectura es (re)leída: “...es para cualquier lector prescindible. No he pensado en ti, lector, cuando la he escrito. Lo he hecho para mí, para mí solamente...(67)”.

Y viene el relato largo de Hernando/Estela. Se escribe esta historia, dice el autor,

para que no la desvanezca el olvido o el caos, que temible se predice en los gestos y en el poder sin riendas de la vileza y la envidia... [N]o temo ofender a nadie con mis recuentos, no podrán. Pasarán varias veces cien años antes de que cualquiera ponga los ojos donde escribo, en latín porque es la lengua en que sé hacerlo con menor torpeza y porque sé es lengua que, como ha resistido el paso del tiempo, vivirá en el futuro. Ocultaré mis escritos, los legaré a otros tiempos (70-71).

Hernando también comenta sobre su sociedad: torturas y otros abusos, su niñez, su educación, a través de sus páginas. Su voz es en primera singular y describe con gran detalle lo que ha atestiguado, añadiendo su propio juicio a los hechos y a lo que de ellos él ha podido obtener. Luego de presenciar en la calle el apuñalamiento de un principal por un soldado, el fruto de ese incidente es una joya para Hernando:

El puñal es mi joya. De ahí en adelante, no dejé de verlo con los ojos fijos en mi imaginación. Aquella arma pasó a formar parte principal de mi persona desde ese día. No porque la poseyera, sino porque yo la había calcado, hurtándola para que formara parte de lo más mío...[M]i arma, que mía era (aunque el puñal del bruto nunca mío fuera), no me dejaba nunca en la vigilia (101-103).

El narrador así posee *sin* poseer un objeto entrañable, y rebelde a su manera, sigue con su libro. Un libro que nadie comprende por qué lo escribe, de lo cual dice,

...convencidos están de mi insensata manía de anotar aquí las maneras de los antiguos, como les he hecho saber de viva voz cuando se dignan escu-

charme. Porque les he dicho: “escribo porque quiero dejar anotadas las insensateces de quienes no conocieron la luz de Dios” y ni me escuchan, que de esto se ha oído mucho por aquí, y en estos días se le ve como empresa insensata e inútil. No fue así en nuestros mejores tiempos (106).

Esto que declara, coloca a Hernando en idéntica situación con Learo, según habrá de verse.

Hernando tiene asimismo problemas de origen y de identidad:

Mi fiesta de nacimiento no fue para mí. Mi padre no fue mío...[M]i Tezcoco no era mío porque yo era tlatelolca. Tlatelolco, mi tierra, no me perteneció. Pasé a formar parte de los alumnos del Colegio con un nombre que no era el mío, otro que no era yo había sido elegido para ocupar el lugar y yo ocupaba el lugar de uno que nada tenía que ver conmigo (268).

Estela sufre de esos problemas (52), y Lear también (15). La simultaneidad de situaciones particulares siempre es preocupante para estas dos narradoras, porque si bien les ha tocado vivir en diferentes épocas, esas situaciones se dan al mismo tiempo al operar en la narración las dos mujeres.

Hernando siempre estuvo muy cercano a su madre emocionalmente, y cuando, de acuerdo a su versión, *peca*, lo hace—lo hacen hacer, casi—con una mujer que amamantaba a su hija. Al terminar va al río a bañarse—cosa que como franciscano raramente hacía—y allí recibió

...la luz brillante y pura, esas capas de luz horizontal que me envolvían sin proceder del sol o del cielo, irradiando del cuerpo que se inclinaba sobre el mío para limpiarlo, y que al realizar el baño en mí, conseguía regir y proteger mi cuerpo desnudo con la ley de su cariño (344).

Bautizo-transfiguración que deja al narrador en condición de *ser* todo y nada: “[E]ntonces yo no era ni pequeño, ni enorme; ni varón, ni niña; ni indio, ni blanco, sino un ser perfecto (344-345)”. Al día siguiente, durante los maitines “[C]anté con mayor fervor que otras veces”, y en su estado de ser y no ser, se

sentía “[T]riste-alegre en grado extremo, y su “pecado terrible...era un flagelo extrañamente dulce (358)”.

Termina su relato con recuerdos de su madre y cuestionando su propia fe, el propósito de la vida en general: “¿[E]n un costal de rapiña y mentiras, los ojos cegados, seremos arrojados al último río que nos conducirá a la muerte?...Pero que nada permita en otro más, aparte de este saco inútil, esta novidanomuerte (365”.

Intercalados con éste, como se anunciara, van los relatos de Estela y Lear. Gran desarrollo de ésta y poco de aquélla (cuatro *cestos*, el primero largo y los demás cortos)--en apariencia. En realidad, en el contexto de la novela, Estela escribe su parte y la de Hernando (a la que da notas al pie de página); Lear, la suya y transcribe y acota la del franciscano.

Estela apunta en su texto ciertos elementos de simultaneidad y siente en su segunda intervención, que a Hernando “[L]o he ido difuminando en mi libre traducción, le he borrado los rasgos a punta de imponerle mis intenciones e ideas, mis expectativas de lo que él debiera decir, de lo que debiera haber dicho (145)”.

Y surge la duda que mezcla, vuelve *una* la apreciación personal:

¿O sí los dijo, y he perdido la noción de lo propio y de lo ajeno? Yo lo he obligado a vivir pasajes que él de ninguna manera habria articulado en sus palabras. Lo he vuelto tan mío que lo he estrangulado del todo. ¿O él me ha estrangulado a mí, y soy yo su voz, tanto y de tal suerte que no lo reconozco como ajeno, independiente a mí (145)?

La identificación es plena: “[H]ernando...soy carne de tu carne, esclava de la misteriosa unión de dos que se consume en un fuego común de dos cuerpos (145)”. Y se enfrasca en un monodílogo con su escritor en el que describe las

injusticias sociales de su propio tiempo en la ciudad de México de fines del siglo XX (145-148).

En su tercera intervención, Estela comenta el libro que ha leído de un autor contemporáneo suyo y que ha afectado profundamente a su generación (198-205), y dice no sentirse ser escritora, y “a lo que más me atrevo”, al seguir con su traducción de Hernando, “es a reparar lo que es ilegible en el original, y a mentir un poco aquí y otro poco allá, para hacer más posible su historia (205)”. La narradora *escribe*—bastante, junto con Hernando, menos, en nombre propio—y declara *no ser* escritora.

Al terminar su versión del relato de Hernando—ya visto--, Estela dice haber encontrado un mensaje del posible albacea literario del franciscano cuya voluntad de no dar a leer lo que hasta aquí—en la novela—se ha leído, será respetada y el manuscrito guardado “en el oculto del asiento (366-367)”. Ella se desconcierta. Estaba consciente de que el relato que ha traducido-rescrito habría de terminar “en algún punto, y he prolongado la llegada de su fin por cuenta propia (367)”. Pero desaprueba del todo la intervención de alguien más en el escrito: “[L]a nota de este hombre, a quien desconozco por completo, viene a robarme a mi Hernando..., y a obligarme a vivir inmersa en una realidad atroz, en nada superior a aquel aquí de Hernando, ‘donde la envidia y la mentira me tuvieron encerrado’ (367)”. La unión, la simultaneidad, el movimiento de ser una y uno, no sigue. Y es aquí que Lear (re)toma todo el control.

Esta voz, ya se ha visto, va a contracorriente de la sociedad en la que vive: trabaja en libros que ha encontrado debido a su profesión, que es practicar “las

artes arqueológicas para recuperar libros y manuscritos (21)”, en tanto los demás, como un todo, se interesan “en el olvido y la imposición de un código de comunicación que anule el uso del lenguaje (20)”. Al igual que los otros narradores, “escribo aunque nadie pueda leerme (20)”.

En esa sociedad futurística, el sistema comunicativo es muy reducido. Existe un *correo*, que Lear llama Rosete, “y a él le toca ir y venir con los mensajes...vive donde no cabe ni el sí ni el no, donde nada es completamente redondo ni completamente cuadrado (90)”. Este elemento funciona *en lugar* de los demás, de los que lo utilizan como mensajero:

A través de él, oímos decir a *otro*. Además de tener una memoria espléndida, sabe imitar la gesticulación y la manera de hablar, *sin parodiar*, sin hacer caricatura. Más que correo, Rosete *es un espejo en carne*, un espejo móvil que va y viene [énfasis añadido] (90).

Rosete, en sus funciones que le han encomendado, tiene la simultaneidad de *ser* él y el que representa, mediante su particular especularidad. Y será él una de las primeras eliminaciones, pues las palabras no servirán para enviar mensajes (91). Lear discute con Rosete las intenciones de la sociedad a ese respecto, y en un momento se establece la comunicación silenciosa del apareamiento entre ellos. “Salidos del túnel del beso y la penetración”, el correo se muestra huraño, lo que desconcierta a Lear, quien no capta de inmediato esa actitud porque,

¿No hacía un instante que él me besaba, que yo lo besaba en todo el cuerpo, que éramos cómplices del tesoro carnal, que él había dejado de ser quien es y yo quien soy, exasperados en la prolongación de la cópula? ¿No había entrado él a mi cuerpo y yo al de él, como quien desesperado va huyendo del fuego, del agua hirviendo y del cuchillo blandido? ¿No habíamos sido, humildes, yo más su piel que la mía, él más la mía que la de él, abandonándonos de nuestras conciencias, persiguiendo la ajena en una caza imposible, exasperados? (93).

La experiencia simultáneo-sensorial le queda a ella, mas en apariencia, no a Rosete.

Esta sociedad sigue en deterioro constante, y Lear se (auto)refugia en la transcripción del texto de Hernando y, en ocasiones, siendo una y otro al copular. Al hacerlo por vez última con su amigo Ramón, consigue esta experiencia, pero también otra más,

Yo, Ramón, las estrellas y L'Atlàntide parecíamos parte del mismo cuerpo y del mismo acto. Diría que nuestro copular era perfecto, pero sería medio mentir, porque algo *extraño* ocurría en nuestro acto. En él había la suspensión completa que he descrito, pero, al mismo tiempo, alejados el uno del otro, Ramón y yo nos observábamos con completa frialdad. No que ocurriera simultáneamente, digamos que cada fracción minúscula de tiempo tenía dos partes, y que en una estábamos entregados a las artes amatorias, y que en la otra estábamos lejos el uno del otro, ajenos a lo que ahí estaba pasando (231-132).

En este contexto, se tiene la simultaneidad de *comprensión* del(os) hecho(s), de la *ocurrencia* del tiempo. El ser dos—*diferentes*—marca separación de entidades, las cuales *sí* ocurren—*son per se*—de manera simultánea. Esto ha sido la experiencia descrita en este pasaje. Cuando Rosete le informa al día siguiente que Ramón había partido tres días antes para tomar un descanso, es que se pregunta sobre ese suceso: “[S]í vi a Ramón anoche, lo aseguro. Y aquello que digo de que estábamos y no estábamos ahí no tiene que ver con esto que me ha dicho Rosete. ¿Mienten? ¿O Ramón estando allá estuvo aquí? (233)”.

Al llegar el día en que se hace oficial la abolición del lenguaje en la comunidad, Lear se niega a ser incluida en lo que llaman “un baño de olvido” y aunque no le parece una actividad apropiada para ese día preciso, se retira a seguir con su texto antiguo (254). Y al avanzar los días de la incomunicación

entre los atlántidos, éstos se van (re)transformando en lo que ella llama “cerdos”: “[M]is divinos atlántidos, que algún día alcanzaron un estado de perfección que rebasaba cualquier sueño humano, al borrar de sus personas la palabra, han devenido en cerdos...(277)”. Esos atlántidos ya “[N]o arremedaban al animal ni a la cosa. Eran...Eran imbéciles, atroces...Horrendos...Eran hombres sin alma, no remedos de simios ni de piedras (336)”.

Pronto, Lear comprende que ya sus compañeros están en extinción irremediable y ella es la que sobrevive (360). Declara:

Ah, mis bellos. Todo lo hemos perdido. En la última comunidad de hombres y mujeres, todos fueron iguales, nadie hizo menos al otro por razón de raza, sexo o apariencia. Nadie fue rico ni pobre, poderoso o esclavo. Se vivió en armonía, se venció la enfermedad, la vejez y la muerte. En esa comunidad idílica que pudo ser eterna. El horror al pasado impuso la destrucción de la especie (362).

El refugio para la sobreviviente de ese caos es el pasado. Recrear el pasado. Trabajar en *ese* manuscrito antiquísimo. Implora Lear:

Agárrame, indio, sujétame, dame un sentido, no me abandones, no me dejes irme deshecha, como polvo, arrastrada por el aire. Sólo tú puedes, Hernando, evitar que me disuelva, que me vuelva peor que todos los demás atlántidos, que pierda el cuerpo, la razón, el corazón, en este torbellino (310).

En el cierre del texto—la novela no termina con él, lo centrífugo-centrípeto propone infinitud como base--, Lear *vio* a los otros dos narradores, y “nos vimos los tres juntos”. En esta conjunción de tiempos—ir y venir de tiempo, diríase—Hernando y Estela reaccionan ante la mutua visión de acuerdo a su modo de (ser) haber sido: el primero se rió; la segunda, se entusiasmó.

La narradora del futuro ya no está interesada en habitarlo: “[D]eseo entrar a los cestos para vivir entre ellos...brincar al territorio que puedo compartir con Estela y Hernando, volverme de palabras (368)”. La *unión de sus tiempos* en el *tiempo* es lo que le queda. Y tiene los medios para conseguir su propósito:

Me uniré a Estela y a Hernando hasta el fin de los tiempos. Desdeiré la muerte anunciada de Hernando, quitaré el párrafo en que se la menciona, no le permitiré llegar a su fin. A estela tampoco la dejaré alcanzar la muerte propia, la que tendría con el gran estallido. A los dos los traeré a mí, compartiremos un kesto común que nadie sabrá cerrar. Los tres viviremos en un mismo territorio. Los tres perteneceremos a tres distintos tiempos, nuestras memorias serán de tres distintas épocas, pero yo conoceré la de Hernando, y Hernando conocerá la mía, y ganaremos un espacio común en el que nos miraremos a los ojos y formaremos una nueva comunidad.

La nuestra se llamará *Los cielos de la Tierra*...Los tres nos dedicaremos a recordar. Fundaremos así el principio de los tiempos. Cristo no despertará en ellos, en nuestro ensueño vendrá a dar la mano a Mahoma y a Buda, a Tezcatlipócatl y al poeta Nezahualcóyotl...Un abismo estará abierto a nuestros pies. Ésos serán los cielos de la Tierra (368-369).

La novela retorna a la voz que la inició para darle su tono circular y centrífugo-centrípeto; voz que ha sostenido el desarrollo narrativo mostrando lo común que tienen entre sí las tres voces: rebeldía, inconformidad con la sociedad en que viven; dificultad para asimilar por completo su origen respectivo; y el propósito de evadir el medio a través de la escritura de un texto que no desean que sea leído. Además, esta voz determina desde el inicio un hito unificador muy particular: el uso del esperanto en la apertura y cierre de los *cestos*. Y es que la

finalidad del esperanto es posibilitar la comunicación entre los individuos los pueblos de diferentes idiomas maternos...[P]osibilita el contacto directo, sin barreras de lengua, con innumerables culturas diferentes de la nuestra, con otros pueblos, otras costumbres, y otras maneras de ver y de pensar...[N]o es propiedad de ningún pueblo, por lo que su adopción como lengua internacional no despierta conflictos entre las diversas nacio-

nes. No confiere a ningún país o pueblo ninguna clase de privilegio lingüístico en detrimento de los demás (“Informaciones generales”).

Por otra parte, Lear determina que su comunidad ideal se llame *Los cielos de la Tierra*. La novela en sí lleva ese título y contiene a las voces narrativas ya descritas. En la nueva comunidad, todas esas voces estarán juntas en la unión de sus tiempos diferentes. Y con el abismo abierto a sus pies, se encontrarán en un sitio cuyo *centrifugopetismo*--circularidad--será total: estarán “en los cielos de la Tierra” para dejar todo cerrado y abierto. Como ha dicho Gac-Artigas, “[L]a novela se abrirá al abismo del lector quien reescribirá, tres, la historia de dos, para renacer uno (*Reflexiones*)”.

Las tres novelas aquí vistas presentan un planteo de *circularidad*--el inicio y el fin *no* se proponen como *tales*, sino como *coincidentes*, lo cual es fundamento del concepto de lo centrífugo-centrípeta: *simultaneidad*, que al aplicarlo, proporciona lo necesario para encontrar al autor en la obra, la interacción de los personajes y las voces narrativas--a la vez que una base temática central a todas: la violencia. En estos casos, la violencia humana ejercida justo contra la humanidad—incluido a su medio ambiente, a fin de volverlo inhóspito, violento. El teatro principal de esa violencia es el país de México en diferentes épocas, y esa violencia es lo que provoca a su alrededor “una atmósfera palpitante”, dice Boulosa en su saludo-solicitud al lector de *Cielos*.

Tema muy de su sentir, ya que al referirse a sus novelas, declara que “[E]n cada una de ellas he querido decir, no he buscado el silencio ni el sinsentido. He buscado, a mi manera, como cualquier escritor, mis llagas predilectas para ponerlas en palabras (‘Algunos compromisos’). Esas “llagas” las encuentra y las

muestra, sin lugar para dudas, en *Llanto: Novelas imposibles*, en *Duerme* y en *Cielos de la Tierra*, tres de sus obras que se ofrecen de manera amplia al motivo del acercamiento aquí denominado *centrifugopetismo*: simultaneidad de acción, de personajes, y la interrelación del autor--aquí, autora--con su narrativa y con el lector, como ha sido visto.

Capítulo dos: *Bárbara Jacobs*

Originaria de la Ciudad de México (1947), la ensayista y narradora Bárbara Jacobs muestra en su obra de creación narrativa una marcada intención de salirse del camino trazado por la tradición literaria y de los cánones que ésta ha impuesto. Tal punto lo ilustra Alicia Llarena cuando dice que Jacobs es una "[E]scritora convincente por su versátil manejo de la prosa, y por su inteligente distanciamiento de las temáticas al uso ('Piedras de toque')". Y agrega,

Buena parte del magnetismo de su prosa quizá resida, precisamente, en el misterio que embarga a un lector reflexivo y curioso una vez que comprueba las distintas modulaciones de su tono estilístico, y la imposibilidad de definir su escritura con un rótulo contundente y unívoco ("Espacios íntimos").

De ahí que Jacobs--al igual que la otras dos autoras en este estudio--cultive en su obra la metaficción, la intertextualidad, la historiografía y la aplicación posmodernista, además de un sistema narrativo centrífugo-centrípeta neto, el cual se evidencia de manera principal en su utilización de las voces narrativas--parte de este acercamiento que se esquematiza en la **Figura 1**, Pág. 17 y en la **Figura 4**, Pág. 19). Se verán para este estudio, sus cuentos "Carol dice" y "Respuesta en silencio", de la colección *Doce cuentos en contra*; y sus novelas *Las hojas muertas* y *Adiós humanidad*.

La metaficción, o "fiction about fiction" según la define Hutcheon (*Narcissistic Narrative* 1) se utiliza en todas estas obras, al igual que la

intertextualidad, la cual se entiende como la relación de un texto con otros, de acuerdo a Kristeva (*The Kristeva Reader* 37). En estos cuentos y novelas se hace referencia, por ejemplo, al cine ("Carol..." y *Las hojas*), a la manera de hacer una presentación literaria ("Respuesta..."), y a amplias menciones enciclopédicas y comentarios sobre el hecho de escribir (*Adiós humanidad*).

La historiografía, considerada en parte como un examen particular de ciertos hechos colectivos que influyen y afectan de manera diversa a cada individuo (*Wikipedia*), puede verse en la relación entre las estudiantes de distintas nacionalidades en "Carol dice"; en la actitud respecto a las conferencias de literatos en "Respuesta en silencio"; y en los efectos de situaciones mundiales en los personajes de *Las hojas muertas*, y socioeconómicas en los de *Adiós humanidad*.

En cuanto al posmodernismo, puede vérselo en total ejercicio y función en *Adiós humanidad*, obra en la cual se ofrece al lector la oportunidad de poner en el orden que *se crea* necesario toda una serie de relaciones fragmentadas, cuya(s) solución(es) depende(n), obviamente, de cada individuo.

Estas cuatro exposiciones literarias de Jacobs tienen asimismo, el *centrifugopetismo*, el cual--al ejercer lo que Cerna-Bazán llama *desestilización del sujeto*, se irá demostrando en lo que sigue, con atención particular en lo que respecta a las voces narrativas.

"Carol dice"

Este cuento abre el libro titulado *Doce cuentos en contra*, que contiene, según cita Llarena a Fabienne Bradu, "...dos tipos de cuentos...por una parte,

los más largos que son 'verdaderos' cuentos, tradicionales, fieles a su género (...) por la otra, los que no son cuentos sino visiones, paradigmas, relatos breves, textos sin género ni calificativos (...) aquellos que se alejan de toda clasificación, que son como una minoría oprimida dentro de una cultura dominante y representan, sin embargo, o por ello mismo, lo más interesante de la escritura de Bárbara Jacobs ('Espacios íntimos').

Con su voz narrativa múltiple, "Carol dice" es una obra cabal de Jacobs, quien declara, "...en *Doce cuentos en contra*...lo que pretendí fue contar sucedidos (García Bonilla 164)", y que, "[M]e atrae enormemente experimentar precisamente con el género, la voz. Me gusta sorprender, incluso confundir. Mezclo voces, he usado una voz múltiple, le doy igual valor o peso a voces opuestas (Ibsen 'Entrevistas...' 46-47)". En efecto, en este cuento la voz narrativa es plural femenino (*nosotras*) y va y viene de esa primera persona a la narración en tercera de manera constante, revirtiéndose siempre a la fuente real de todos los sucedidos del cuento: Carol, lo cual se observa desde el título mismo y desde la línea primera:

Maurine Garland es la más alta de *nuestra* clase...[S]u mamá es bajita y de todo se ríe y Maurine le dice Mother!; que es como si le dijera Ay, mamá de la pena que le da que los domingos *nosotras* veamos cómo es y cómo de todo se ríe. Pero sabe cocinar muy bien, sobre todo unas costillas chiquitas con salsa agri dulce, *según dice Carol* [énfasis añadido] (11).

La(s) narradora(s) no tiene(n) nombre, y "nosotras" se usa con referencia a lo que Carol dice; y Carol dice algo a todas o a la(s) narradora(s). *Nosotras* es una voz plural que observa situaciones circundantes muy limitadas y necesita a Carol para dar movimiento a lo que se narra. Dentro del contexto de la narrativa, Carol

necesita a la voz *nosotras* para, a su vez, dar cuenta de lo que sucede en el internado y fuera de él. La narradora detrás de *nosotras* es Carol, y la secuencia simultánea de voces se da constante: Carol-nosotras-Carol-nosotras:

Mientras la soeur Jean hablaba con el papá de Maurine...Carol se estuvo por ahí para oír lo que decían y *planear qué hacer* con Maurine cuando su papá se despidiera de mano de la soeur Jean y de lejos de su hija y saliera medio cabizbajo por la puerta principal, que tiene vidrios biselados, y bajara las gradas de piedra y se reuniera con la señora Garland, que lo esperaba muerta de la risa de alguna tontería en el coche [énfasis añadido] (12).

Es obvio que *Carol* y *nosotras* van a planear qué hacer con su compañera.

Carol, por su parte, se identifica en la narración como futura escritora y muy profunda observadora:

Carol, que se apellida Connolly, va a ser escritora cuando sea grande. Todo el tiempo anda con un lápiz atravesado entre los dientes y se la pasa comprando libretas y cuadernos y papel de todos tamaños y formas y anotando cosas con una letra que nadie entiende (15).

Sin embargo, hay alguien que escribe las composiciones asignadas sin jamás equivocarse: Rossetta Ryan. Esto da lugar a que Carol se coloque como punto focal al sugerir que Rosetta recibe ayuda al escribir:

Carol dice que a nuestra edad lo más normal es equivocarse y escribir con errores, y que por lo tanto es muy raro que en las composiciones de Rosetta Ryan no haya nunca errores ni equivocaciones. Carol dice que lo peor es que las demás, y Rosetta Ryan a la cabeza, saben cómo se equivoca *ella* en sus composiciones y han oído cómo la corrige la sister Mary y conocen cuáles son sus problemas, lo cual la atormenta, según dice [énfasis de Jacobs] (16).

Aquí Carol es, en definitiva, la narradora, quien elimina la mención de *nosotras*, para usar en forma directa la tercera persona plural *las demás*, y

colocarse en el centro de atracción narrativo al usarse itálicas en *ella*, refiriéndose a Carol.

El ir y venir de las voces narrativas sigue presente en el cuento, y en otra instancia otra alumna toma el puesto de Carol. Al comentar sobre la muerte de una compañera, ocurre un enfrentamiento entre Carol y Mildred Ellis:

Carol dice que Denise no se murió de congestión ni de indigestión sino seguramente de otra cosa... Mildred Ellis, que no es Freshman sino que es Senior y ya se va a graduar, dice que Carol no tiene argumentos sólidos, pero no dice si ella sí los tiene ni cuáles son. Y Carol dice que le encantaría saber qué es la muerte según Mildred Ellis que tanto sabe y cuándo y a quién le toca y por qué (19).

Y en otro ir y venir narrativo--propuesta de lo centrífugo-centrípeto ilustrada en la **Figura 3**, Pág. 18--, *nosotras* concluye,

Pero Mildred de todos modos es muy inteligente, aunque no convenza a Carol. Mildred es la que más lee de todas las internas, las del lado inglés, las del lado francés, y nosotras, que somos las latinas. Mildred se la pasa leyendo. En un pasillo hay dos libreros con puertas de vidrio y llave y la sister Helen que es la maestra de las Senior sólo a Mildred le presta la llave, porque piensa que Mildred sí puede leer todos los libros, cualquiera, porque ya tiene criterio aunque Carol lo dude (20).

Poco después, Mildred vuelve a comentar sobre Carol y el lápiz que ésta siempre trae entre los dientes:

Dice Carol, también, que para neck tendría que quitarse el lápiz de la boca y que eso la llena de nervios, porque ya se acostumbró a él y sin él se sentiría perdida. Y hasta Mildred Ellis dice que sí es cierto que Carol está habituada a llevar el lápiz entre los dientes, y tanto que a nadie que la conozca le cuesta demasiado trabajo entender lo que dice, porque lo dice con todo y lápiz. Dice Mildred, Uno también se tiene que acostumbrar a ella, aunque al principio a uno se le dificulte comprenderla cuando habla, por culpa del lápiz (25).

El contrataque ocurre de inmediato, "[P]refiero el lápiz a los besos, insiste Carol (25)".

La dominación de la voz narrativa de Carol se evidencia con gran peso en el pasaje que ocurre en el refectorio:

Los viernes son de vigilia y guardamos silencio en el refectorio, así que cuando Lorraine se levantó y empezó a dirigirse al baño, no sólo pudimos ver cómo se le iban bajando los calzones sino que pudimos oír cómo empezó a llorar. Se quedó quieta porque no sabía si subírselos o quitárselos o qué hacer, ni tampoco por qué se le habían aflojado y bajado. Carol dice que Lorraine no lloró; que el ruido que las demás oímos cuando Lorraine se quedó quieta a medio pasillo no fue de llanto, sino que lo que sucedió es que a Lorraine le ganó (29-30).

Lo que *las demás oyen* se ve *corregido* por Carol.

El texto termina--no el cuento, que queda abierto--, de forma apropiada, con un pensamiento de Carol respecto a las graduadas:

Así, dice Carol que las graduadas lloran en esos momentos en plena Capilla y también años después, cuando se acuerdan o si visitan el Convento y ven su foto en el vestíbulo y de golpe les viene a la mente el día inolvidable de su graduación y la época inolvidable de sus teens, cuando estaban todas juntas y no se habían dispersado y no vivían solas ni cada una su propia vida sin que las demás supieran cómo les estaba yendo en el mundo y por qué situaciones estaban pasando (36).

La narración abierta queda ahí con el ofrecimiento de muchos destinos separados y diferentes, unidos--estando lejos unos de otros--por la circunstancia común de su vida de colegio. La infinitud de la circunferencia, una base del acercamiento que se propone aquí, ayuda en la apreciación de la apertura en que ha permanecido este cuento de Jacobs.

El otro texto de *Doce cuentos* que se verá aquí, "Respuesta en silencio", es más un relato de circunstancias que un cuento clasificable como tradicional. En el

mismo, la narradora-relatora expone, en un silencio parentético, su aversión a dirigirle la palabra oral a una audiencia, y su situación algo incómoda en su primera conferencia literaria. Explica, "[S]oy una persona más bien dada a escuchar, a aplaudir cuando los que hablan esperan que yo aplauda, que celebre sus comentarios y sus opiniones (41)". Al aplicar el acercamiento de lo centrífugo-centrípeto, proposición de este estudio, puede establecerse que el relato es un apunte de presentación y *es* la presentación. La redacción parentética refuerza el título del cuento y a la vez da lugar a una crítica de las presentaciones en sí, y a una opinión acerca de lo que deben ser los motivos de la narradora (¿autora?) para escribir, y cómo hace su trabajo. El ir y venir se presenta a través de toda la narración.

Desde el inicio, la narradora es el punto central del cuento, y dentro del mismo, vierte diversas opiniones sobre el tema de los colegas escritores ante el auditorio (41-42) y las reacciones de los escuchas (42). Y su propuesta de profesión,

¡Soy escritora, no oradora!, decía dentro de mí una voz tan débil; soy escritora, no oradora. Pero a estas alturas no puedo negar que caí voluntariamente en la tentación de hablar, de *verme a mí misma* en una mesa como ésta, ante un auditorio no sólo lleno, sino, en su totalidad, atento a mí, listo a aplaudirme a mí, deseoso de llevarse consigo una frase mía, dicha de viva voz, llevarse en su memoria una frase agitada aún, igual que estaría un pez recién sacado del agua, unos minutos, unos instantes viva todavía [énfasis añadido] (42-43).

Presencia obvia de la narradora-presentadora en la narración-presentación.

Así ha de seguir hasta el límite del texto, luego de dar su motivo para ser escritora, "[E]scribo ya que tengo algo que decir que sólo sé expresar por escrito (45)", y lo que debe ser, en general, un escritor,

...llegué a la conclusión de que un escritor es igualmente un comprador de esa ropa vieja, eso que la gente ha llevado encima años y días, eso que ha querido, eso a lo que se ha acostumbrado y a lo que ha dado algo de sí misma. Eso que no le quedó bien nunca. Eso que no quiso más. Sí, me dije; un escritor es un ropavejero, porque su material es algo que la gente va dejando atrás, sus anhelos de juventud, que no le vienen ya; sus amores, que se desgarraron por la mitad. Un escritor es el depositario perfecto de todo aquello de lo que los demás se quieren deshacer: Recuerdos, miedos, rencores, ambiciones, deseos, errores, frustraciones (46)

La narradora-escritora--esto, innegable en el contexto del relato--se hace presente también dentro del relato mismo y, además, vierte sus opiniones sobre sus colegas y sobre lo que es un escritor. Añádase que el apunte puede considerarse la presentación en sí, y se tendrá el ejercicio centrífugo-centrípeta de manera evidente (véase el esquema de la **Figura 1**, Pág. 17, y el de la **Figura 3**, Pág. 18). Termina el apunte-presentación de esta manera: "[P]or lo tanto, de igual modo que supongo que ustedes agradecerán mi silencio, yo agradeceré su aplauso (49)". Y en renglón aparte, "[G]racias.) (49)". El *silencio*, aplicando una instancia del movimiento propuesto (*el ir y venir*), viene después del *gracias*, al cual sucede de inmediato el aplauso.

Las hojas muertas

Primer ejercicio novelístico de Jacobs, esta novela recoge el modo narrativo de "Carol dice", al emplear como eje principal la primera persona del plural, *nosotros*. De *Las hojas*, Llarena comenta que,

Bárbara retoma...esa extraña y productiva alianza entre vida y escritura, desafiando una vez más las articulaciones propias del género. Si bien es cierto que la novela tiene un contenido autobiográfico, también lo es que su tono y sobre todo su forma literaria no se atienen a las convencionales modulaciones que esperamos de este tipo de relatos. No existe, por ejemplo, un narrador que centralice la materia de la experiencia, sino una plura-

lidad de voces que se dejan oír en un mosaico de aproximaciones varias ("Espacios íntimos").

Esa *pluralidad de voces*, y ese *mosaico de aproximaciones varias*, es lo que, al unirse en el todo del texto narrativo, conforman el *cetrifugopetismo* que se ha de señalar en esta novela.

Respecto al toque de autobiografía, hay que mencionar lo expresado por Gilmore en *Autobiographics*, donde se lee que,

...autobiographics marks a location in a text where self-invention, self-discovery, and self-representation emerge within the technologies of autobiography, namely, those legalistic, literary, cultural, and ecclesiastical discourses of truth and identity through which the subject of autobiography is produced...[A] text's autobiographics consists in the following emphases in self-representational writing, or writing that emphasizes the autobiographical *I*: writing itself as constitutive of autobiographical identity, discursive contradictions (rather than unity) in the representation of identity, the name as a potential site of experimentation rather than a contractual sign of identity, and the effects of the gendered connection of word and body (185-86).

Y, como se ha de ver en esta novela, al aplicar el acercamiento de lo centrífugo-centrípeto, Gilmore considera que en un texto con *autobiográfica*, "...the *I* is multiply coded in a range of discourses: it is the site of multiple solicitations, multiple markings of 'identity,' multiple figurations of agency (186)".

Se ha analizado *Las hojas* en varias ocasiones desde el concepto de *el otro* y de *la otredad*. Jiménez de Báez señala que, "...el punto de vista desde donde se narra es *un nosotros* que abarca a la cuarta generación: la de los hijos, reunidos en torno al padre...[E]l relato es claro en ese sentido. Se busca entender al otro en lo que es. La subjetividad del que narra se reduce al mínimo. Sólo tendrá la

limitación que toda óptica de la otredad conlleva...('Marginalidad e historia...128)". Por su parte, Patán aclara que, "[E]n español se utiliza el término 'alteridad' y sólo en los diccionarios de filosofía aparece ocasionalmente el de 'otredad', condición descrita como el ser otro, el colocarse o constituirse como otro ('La percepción de la otredad...' 101)".

El mismo Patán señala la imposibilidad de "...diferenciar las voces de las narradoras, voces que a la vez no cambian con el paso del tiempo (111)", y si bien Jacobs de(a)clara abiertamente que en esta novela, "[L]a narradora, desde luego, soy yo (Ansoleaga, 'Mi padre,...' 99)", y que, "...cuando los narradores hablan de papá se transportan automáticamente a su infancia (99)", lo que sucede es que se menciona un aspecto básico: la simultaneidad de las voces narrativas y la circularidad del tiempo aplicadas a la narración.

La narradora es la propia autora, según se ha visto. Ahora se verá cómo esa voz singular se convierte, al aplicar lo centrífugo-centrípeta, en una voz múltiple que se encargará de dar cuenta de diversas circunstancias mediante su actuación simultánea en el desarrollo del texto, que se divide en tres capítulos.

El nosotros narrativo se establece desde la primera línea de la novela: "Ésta es la historia de papá, papá de todos nosotros (9)", y esta voz forma la base del sistema de narración, el cual se mantiene a lo largo de los capítulos en cuya segunda unidad se hace más presente la narración en tercera persona singular, sin abandonar por completo la primera del plural.

A través del texto, el nosotros se (de)muestra de continuo en forma explícita o implícita: "[N]uestra prima mayor se llamaba Susan [énfasis añadido]

(11)", la cual, debido a problemas maritales, estaba quedándose sin pelo. Al describir la relación con otro primo, se informa que,

Nosotros molestábamos mucho a nuestro primo Bobbie pero sólo por molestarlo. Lo pellizcábamos y lo empujábamos y nos comíamos su porción de postre. Y *él*, para no pegarnos ni desesperarse con nosotros, se hacía el que lo encontraba muy chistoso y que sus primos hermanos de México que era en donde *nosotros* vivíamos *eran* encantadores [énfasis añadido] (11).

La voz va del *nosotros* a *él* y se revierte a *nosotros* para volver a *él* y colocarse de inmediato en tercera persona del plural (recuérdese lo visto líneas atrás en Gilmore, 186).

Una instancia abierta de lo propuesto en este estudio se aprecia en este párrafo que describe la separación cotidiana que habría de tener la familia:

Cuando ya habíamos nacido todos nosotros a las mujeres de nosotros las mandaron a vivir a la casa de los papás de mamá que era una casa muy grande en la que también cabían nuestras hermanas. Aun así ya sin ellas en casa de papá y mamá casi no había espacio para los hombres de nosotros y mucho menos para visitas aunque abuelita no fuera visita sino nuestra muy querida Mamá Salima. Lo que era una lata en casa de papá y mamá era el baño de los hombres de nosotros porque era el que además tenían que compartir con las visitas o con la familia y todo mundo quería ir al mismo tiempo y los que esperaban turno oían de paso todo lo que ocurría del otro lado de la puerta pero ni modo, así era (13).

Sin separarse del *nosotros*--que se mantiene genérico en el sentido de dar por sentado que se refiere a hombres y mujeres, en un uso gramatical indiferenciado--la voz se coloca en la perspectiva femenina al declarar lo que sucede a *las mujeres de nosotros*, y de inmediato a la óptica masculina al señalar lo que sucedía en la casa donde vivían *los hombres de nosotros*. Un *centrifugopetismo* que ha de seguirse en toda la novela. Es así que la narración en tercera persona del plural se desarrolla en el texto en y al lado de la primera del plural, y en otras

instancias al lado de la tercera del singular, lo cual se ve, como se ha mencionado, en la larga instancia del capítulo dos, en donde *nosotros* aparece de manera esporádica, aunque su función básica en el desarrollo narrativo nunca se abandona.

El ir y venir de la(s) voz(ces) narrativa(s) se evidencia en un *centrifugopetismo*, que podría decirse inherente, en pasajes que se presentan desde el inicio y a todo lo largo de *Las hojas*. Véanse algunos contenidos en el capítulo uno:

Las mujeres de nosotros estaban enamoradas de unos de los amigos de papá, cada una de uno de ellos y después se los turnaban para que a todas les tocaran todos en sus imaginaciones pero ninguno de ellos se daba cuenta ni les hacía caso quizá porque las veían todavía muy chicas y pensarían que se podrían meter en problemas y perder a papá de amigo si algo sucediera pero nunca sucedió (18).

Nosotros narra y observa la actitud de *las mujeres de nosotros* en modo total y se introduce en la psique de *ellas*, a la vez que especula sobre la actitud de *unos de los amigos de papá*. En un movimiento centrífugo-centrípeto cabal, la narración se descarga toda en la voz femenina de *nosotros*, al declarar que nunca sucedió ese *algo* imaginado por *unas* y temido por otros.

Nosotros retoma de inmediato su movimiento, aquí propuesto, y se asume que la voz masculina se manifiesta en la descripción de uno de los amigos del padre y lo que entre ellos sucedía:

El General a nosotros nos decía Cabrones pero ni papá ni mamá lo oyeron nunca decirnos Cabrones. Nos decía Cabrones porque si nosotros éramos los que estábamos patinando o andando en bici o jugando canicas cerca de la puerta de la calle en el patio cuando él llegaba y tocaba el timbre no le abríamos si por una rendija veíamos que era él. Entonces el jardinero o el

chofer corrían a abrirle y cuando entraba y pasaba a nuestro lado nos decía sin mirarnos Cabrones (18)

El ir y venir prosigue al señalar la voz narrativa diversas circunstancias en el vivir diario de la familia: "[P]apá no nos hablaba mucho y se desesperaba mucho con uno de nosotros que hablaba mucho (19)". Y luego regresa al eje narrativo:

Mamá un día nos regaló la bufanda del uniforme de soldado de papá que era color caqui. Y un día nos regaló otra bufanda de papá de cuando había estado en la guerra. Ésta no nos raspaba tanto el cuello cuando nos la turnábamos en momentos difíciles de nuestra vida para que nos diera buena suerte como cuando teníamos exámenes finales (21).

Y al describir a la tía Sara, se dice que, "...no usaba ropa interior. Pero no se le veía nada {25)". Luego,

Los hombres de nosotros a veces le veían las rodillas a ver si le podían ver algo más pero nunca le vieron nada más porque la tía Sara era muy bien educada a pesar de su divorcio y de sus costumbres con la ropa interior y siempre mantenía bien cerradas las piernas debajo de su falda estrecha siempre negra (25).

La voz narrativa general informa sobre cierta característica de la tía y se apoya en la parte masculina para dar algún detalle extra de la misma persona.

Este apoyo, que podría llamarse *agencia*, se hace necesario por el ir y venir constante de la voz general a la voz general-específica. Ésta última es el *agente* de la voz que sirve de eje a la narración. Esto puede verse en muchos pasajes. Por ejemplo, al dar cuenta de una de las fiestas de Año Nuevo, se lee:

Los mayores de nosotros se hacían los grandes y estaban en la fiesta entre los grandes como si ellos también fueran grandes y papá terminaba por confundirlos y darles a probar champán. Y los menores de nosotros ya entrada la noche se iban bajando de sus camas en pijama y se escurrían por el pasillo sigiloso y entre los amigos de papá y mamá vestidos de fiesta sin ser vistos y se escondían detrás de un sofá a donde siempre iban a dar los corchos de las botellas de champán y ellos los iban juntando amontonados

como estaban y les pasaban cada uno la punta de la lengua encima para probar el champán que siempre había estado allí pero que ellos apenas ahora iban conociendo (26).

Los mayores, agentes de la voz nosotros, dan cuenta de lo que hacían en esas ocasiones anuales. A su vez, los menores proporcionan información detallada de sus acciones en la misma fecha. *Nosotros* presenta los reportes respectivos en su función habitual de gran observación, para lo cual se sirve de la agencia mencionada.

Claro, *nosotros* tiene que ser voz múltiple. Además, en *Las hojas* esta voz no sólo da cuenta de todo lo que ve mediante agentes varios como se ha visto en Gilmore, 186), sino que opina y da detalles. Véase: "[U]na noche uno de nosotros se acercó a la sala porque oyó voces que lo despertaron y porque *era valiente* [énfasis añadido] (27)". En el mismo pasaje este agente se entera de los problemas emocionales del padre y la madre, quienes consideran que no han hecho un buen papel como tales con sus hijos. Resulta que "...a cada uno de nosotros lo habían ido suspendiendo de su colegio temporalmente y ese día habían suspendido al menor (27)". Y con gran peso narrativo, nosotros sigue:

...y suponemos que entonces sí mamá pensó que era el colmo y entonces sí que no le pareció cómo iban desenvolviéndose las cosas y la situación, aunque, según nosotros, todo iba bien y éramos felices y papá y mamá nos caían bien, de lo más bien, y nunca nos habíamos preguntado si serían buenos o malos aunque fueran diferentes entre sí y diferentes de los otros papás de otras gentes que conocíamos y con los que como era natural los comparábamos (27).

De nosotros a mamá a nosotros a papá y mamá a nosotros, la voz narrativa se ejercita en la simultaneidad en modo total (lo centrífugo-centrípeto como se ilustra en la **Figura 3**, Pág. 18).

Cierra el capítulo uno con el lado femenino de nosotros declarando celos por una amiga del padre y el apoyo agencial del *uno* de nosotros:

Y las mujeres de nosotros aunque no estuvieran enamoradas de papá porque eso no podía ser si sentían celos de una amiga determinada de papá que se llamaba Barbara sin acento y que vivía en Manhattan y de la que mamá no sentía celos porque decía Eso ya pasó (35)...y fue entonces cuando uno de nosotros descolgó la bocina de una extensión del teléfono y oyó cuando Barbara con la voz ronca que mamá decía que tenía porque Ya estaba alegre le dijo a papá que lo necesitaba y que lo quería y que lo extrañaba, cosa que así era y que comprendíamos pues también a nosotros nos sucedía exactamente lo mismo (36).

Al inicio del capítulo tres, *nosotros* entra con mucha fuerza y demuestra su intención total, colectiva. No se trata tan sólo del punto de la voz narrativa en primera persona del plural, que narra y opina, como ya se ha visto, sino de una inclusión mental completa de todos los integrantes de esa voz.

El tono conversacional se marca aún más al declarar *nosotros* una actitud única respecto al padre:

Bueno, pero llegó la hora de que empezáramos a saber en qué consistía todo eso de la vida de antes de papá, cuando era joven y antes de que se casara con mamá y antes además de que se convirtiera en Soldado raso del Ejército de los Estados Unidos porque eso sí lo sabíamos y a partir de la boda también más o menos conocíamos la vida de papá. *Decimos* más o menos porque cuando fuimos creciendo y fuimos sabiendo más entre otras cosas porque papá nos empezó a platicar nos dimos cuenta de que lo que sabíamos era poco y no tan exacto y que la verdad de antes era parecida a lo que sabíamos y a lo que imaginábamos pero más completa, mucho más completa [énfasis añadido] (41).

El *decimos* es fundamental: hasta este momento, *nosotros* se ha encargado de llevar la narración y de dar cabida a las diversas terceras personas--con intercalaciones de primera persona singular--y de desglosarse en femenino y/o masculino, según la situación. Mas aquí, al asumir un dominio narrativo unívoco,

nosotros acentúa aún más el movimiento centrífugo-centrípeta, cuya aplicación seguirá desarrollándose por completo.

Y *nosotros* llega a conocer la historia del papá de manera bastante completa. La narración en el capítulo dos presenta en lo básico a la tercera persona del singular, con alguna apoyatura de la voz principal a fin de seguir el hilo narrativo establecido. Véase un ejemplo: cuando el padre repartía periódicos los sábados por la mañana, y con el dinero ganado compraba sus libros se relata, "[P]aper boy!, se anunciaba así papá y le abrían y entregaba la prensa (45)". De inmediato acota la voz principal, "[L]o vemos natural en él, era natural que él fuera o hubiera sido un niño lector y lo vemos tirado bocabajo sobre un tapete persa con el pelo del tapete haciéndole cosquillas en los muslos (45)".

Nosotros da a conocer la vida de antes de papá: su intención de estudiar periodismo (47), su viaje a la Unión Soviética, en donde escribía acerca de libros y eventos culturales (50), el regreso a los Estados Unidos (57), su ingreso en el Partido Comunista (58), su ingreso en las Brigadas Internacionales en donde hizo de voluntario manejando una ambulancia durante la Guerra Civil española (60-65), el regreso a los Estados Unidos (65), su enlistamiento en el ejército estadounidense (68) y su emigración a México (73).

El ir y venir de la voz narrativa no cesa, aunque en este capítulo, según se ha dicho, se da pie a una tercera voz más marcada. Así,

Ésta estaba siendo la vida de antes de papá y éste estaba siendo el momento en que su vida de antes iba a terminar para que su vida de después pudiera empezar y seguir hasta donde pudiera y papá manejaba por las grandes carreteras y se encaminaba hacia el sur...(72).

Y a la capital del *sur* habría de llegar "...con la manta rota y sus libros y sus cosas en desorden (73)".

En el último tercio del texto *nosotros* retoma el control narrativo, Al enterarse *papá* del deceso de Mama Salima mediante una llamada telefónica, "...lo vimos contestar...y bajar la cabeza y sollozar y ésta era la primera vez que lo veíamos así...(79)". Y al volver *papá* a casa, se narra,

Regresó un par de días más tarde y seguía triste aunque ya no lloraba y nosotros *a solas entre nosotros* recordábamos que las últimas veces que habíamos visto a Mama Salima ya casi no nos reconocía y pasábamos enfrente de ella y sus ojos casi no nos veían porque tenía la mirada de veras perdida en la distancia y fumaba y el humo le envolvía la cara y suponíamos que por eso se le nublaba la vista y no hablaba pero a *papá* no supimos darle el pésame y lo que hicimos fue esperar a que el tiempo pasara y sí, fue pasando [énfasis añadido] (79).

El *estar y no estar a solas* se evidencia aquí: se está a solas porque no se sabe cómo reaccionar en una situación tan difícil, pero al mismo tiempo, *nosotros hace algo*: recuerda a Mama Salima; situación realizada en conjunto--no se está a solas--, eso es claro.

La familia sigue en desarrollo, y aunque la situación no andaba perfectamente bien,

...seguíamos estudiando y seguíamos haciendo más o menos lo que habíamos hecho hasta entonces...y además algunos de nosotros ya habíamos empezado a trabajar y entonces ninguno notaba que empezara a faltar dinero en casa porque nos daba gusto a todos comprar lo que fuéramos queriendo...y mamá se las arreglaba para que ni nosotros ni sus papás ni el resto de la familia notara que algo andaba mal y que algo nos empezaba a hacer falta (80).

O sea que la situación estaba bien para *nosotros*, porque ya se podía comprar algunas cosas; al mismo tiempo, mal, porque alguna carencia comenzaba a presentarse.

La *agencia* para la voz narrativa va y viene también. *Nosotros*, a través del agente, narra:

Una noche uno de nosotros vio a Paquito con una de sus amigas en un teatro y se fijó bien en la amiga para contarnos a los demás cómo era y qué impresión le había causado. Y nos contó que era muy guapa y que daba la impresión de ser gitana o bailarina y que aunque no fuera muy joven bailarían y hasta desnuda ante un espejo hasta que Paquito le dijera Basta y Ven acá y entonces a ella no le importaría manchar la orilla del cuello de la camisa de Paquito con la pintura roja de sus labios que eran gruesos y que parecían estar siempre mojados o brillantes aunque más brillante estaba su pelo que, aunque lo tuviera recogido, daba la impresión de estar suelto y de mecerse pesadamente de allá para acá y de sonar como suena la seda cuando uno la roza con las puntas de los dedos (81-82).

Descripción muy en detalle la que da *uno de a nosotros*, quien, habiendo recogido la información, la procesa, con la inclusión de algunas opiniones, y la vierte en la narración de tal forma que *uno de, es nosotros*, en un movimiento centrífugo-centrípeta constante, que ha de seguir hasta el cierre del texto.

Este cierre textual, en referencia al espacio físico del libro, nada más, comienza a vislumbrarse con la separación definitiva de la familia, de la cual se da cuenta así:

Y por esos días por varias razones papá y mamá tuvieron que dejar la casa y mudarse a la de la mamá de mamá. Para entonces ya todos nosotros nos habíamos ido de la casa cada quien a un lugar diferente y unos de nosotros incluso fuera del país y aunque la casa ya de por sí por esto no fuera más la casa para papá y mamá sí lo seguía siendo y les costó mucho trabajo dejarla y les costó tanto trabajo dejarla que incluso en un par de closets dejaron algunas cosas como para tener que regresar por ellas y no regresaban por ellas como para seguir teniendo un día que regresar por ellas (85).

Después de esta separación, *nosotros* necesita a *uno de* y viceversa para continuar narrando. Así lo hace(n) hasta el término textual al narrar diversas instancias en los últimos años del padre, quien, en apariencia, ha decidido tomar la vida como viene sin presentar resistencia ni acción alguna:

En un principio cada uno de nosotros tuvo una idea y se la fue a proponer a papá para que no cayera en un retiro total pero papá aunque nos escuchaba no nos hacía mucho caso y poco a poco lo fuimos dejando en paz...Uno de nosotros incluso le sugirió que entonces escribiera su vida y a esto también dijo papá que no sólo que a la vez que lo decía sollozaba y nosotros fuimos sintiendo poco a poco que no había nada que hacer y fuimos dejando cada uno a papá en paz ahí leyendo en su sillón de antes sentado junto a una ventana amplia por la que entraba siempre mucha luz durante el día y la tarde y por la que se podían ver los árboles del jardín y del otro lado de la barda un puente (85-86).

Las situaciones cotidianas siguen en la novela mediante la(s) voz(ces) narrativa(s) en un ir y venir incesante. Por ejemplo, *nosotros* se entera de que el padre tuvo su época más feliz "[C]uando los niños eran chicos, lo que equivalía a decir cuando vivía toda la familia junta en la otra casa...(91)". O, cuando hubo necesidad de teñir unos zapatos viejos, "...papá se encontró con uno de nosotros y le dijo Qué bueno que te encuentro...dime cómo se dice teñir en español...una hora después...se encontró a otro de nosotros y le dijo en inglés Llegué con el zapatero y le dije Cuánto cuesta teñir estos zapatos en español...(98-99)".

Nosotros despide el texto con un pensamiento por el padre y un viaje de reminiscencia, además de una aplicación circular al texto. Véase:

...con tal de protestar por todo hasta el último momento sencillamente va a dejarse morir y sí, él siente que de este modo sí va a poder morir en paz y dejar de ser de una vez por todas indeseable y peligroso o indeseable o peligroso cubierto por las hojas muertas y aunque entonces sí que no oírás cuando las mujeres de nosotros y los hombres de nosotros y en una palabra todos nosotros por más infantiles que parezcamos y que sonemos y

que de hecho seamos porque todavía lo busquemos y aunque él no sea nada musical le cantemos Papá te necesitamos, Papá te queremos, papá te extrañamos y nos haces falta, aunque esta última frase no exista en la canción de la película que vimos con Bette Davis años atrás mientras papá que había pagado boleto de entrada esperaba en el vetíbulo con un libro abierto en las manos (102-103).

La novela, en efecto, cesa en su texto de igual manera en que había comenzado: "[E]sta es la historia de papá, papá de *todos nosotros* (9)"; "...entonces sí que no oírás cuando las mujeres de nosotros y los hombres de nosotros y en una palabra *todos nosotros*...[énfasis añadido] (102-103)". El círculo textual-narrativo se cierra, y como círculo que es, permite indeterminársele terminado o iniciado. Como dice Ansoleaga, "[E]l centro de la narración es la familia...[E]s como un círculo cuyo punto de partida será también su punto de llegada ('Mi padre...' 100)". Voz(ces) narrativa(s) por completo centrífugo-centrípeta(s) de *principioafín*. La autora misma lo declara en la cita que hace Ansoleaga de una entrevista de Jacobs en *Siempre*: "[L]a falta de puntuación obedece a que yo oía dentro de mí muchas voces que, simultánea y desordenadamente, me narraban una historia (101)". Ejercicio de lo que aquí se propone en acción plena, sin duda, y el acercamiento saca a relucir--al estudiar toda la narración--en su simultaneidad de voces, lo que Gilmore llama la no-desaparición del *yo*, ya que, dice, "[T]he *I* does not disappear into an identity-less textual universe; rather, the autobiographicality of the *I* in a variety of discourses is emphasized as a point of resistance in self-representation (*Autobiographics* 186)". En los esquemas de las figuras 1, 3 y 4 se aprecian unas bases de lo centrífugo-centrípeta con las cuales podría Gilmore estar de acuerdo.

Adiós humanidad

En su novela más extensa hasta el momento, Bárbara Jacobs ejerce el dominio de su estilo desde el inicio hasta el fin textual--no de la novela, como se verá una vez más. Texto fragmentario, en definitiva inserto en el posmodernismo, esta obra aparece como "un *collage*", cuya "variedad de textos complica la novela", según Traci Roberts ("La técnica del extrañamiento" 58), quien agrega que en *Adiós humanidad* "[J]acobs aboga por no tener que explicar todo tan explícitamente sino dejar al lector la oportunidad de averiguación (58-59)".

A este respecto, Jacobs declara que,

...me propongo explorar todas las posibilidades lo más profundamente que sea capaz. Si mi narrador o mi personaje es hombre, mi reto de autor es reflejar el alma del hombre; si es mujer, la de mujer; niño, niña, ancianos, gente de género no definido o definido en dirección inesperada. Si uno, como escritor, no intenta todo al escribir, se limita innecesariamente. Y creo que de lo que se trata es de alcanzar la expansión absoluta, la verdadera emancipación. Hay que ser nube, piedra, silla, tigre, árbol, mar, fuego, estrella, viento (Ibsen, "Entrevistas" 47).

Un *centrifugopetismo* vital que, en el momento de su aplicación, se ha de reflejar en su obra.

Dividida en ocho capítulos y un remate denominado "Reflexiones", la novela presenta un sistema narrativo fragmentario, sin duda. Mas he aquí que a través de todo el desarrollo, Jacobs utiliza una serie de constantes recurrencias que sirven de apoyatura general al texto. La autora misma llama a esa serie de recurrencias, *repeticiones*. Y explica,

El recurso de la repetición en la expresión puede deberse a una serie de factores: es un medio de aprendizaje (al aprender un idioma, una repite lo que va aprendiendo); es un medio de hechizo; es resultado de una concientización; es síntoma de un desarrollo defectuoso en el cerebro; es un medio

de refinar la conceptualización; es señal de pérdida inducida de la conciencia (por alcohol, drogas, shock). En fin.... [E]s un recurso simbólico interpretable de muchas maneras (García Bonilla 163).

Habría que mencionar que la cita se refiere de manera específica a la novela vista en el segmento inmediato anterior. Sin embargo, lo dicho por Jacobs se aplica cabal a *Adiós humanidad*, ya que utiliza aún más ese recurso de la repetición, el cual es, a la vez, eje narrativo y base total de una circularidad que permite a la novela quedar abierta, no sólo a interpretaciones y soluciones varias, simultáneas, sino como texto en sí, como se verá.

El ir y venir centrífugo-centrípeto aparece desde la página inicial del capítulo uno, cuyo título es "En su más simple expresión". La voz que narra no permanece enclavada en un solo punto de observación, sino que dice el hecho que da cuenta de la realidad textual de una manera simultánea cubriendo todas las aplicaciones: primera-segunda-tercera(s) persona(s). "Érase una vez una familia (11)", comienza la narración de párrafos con renglón primero fragmentado y fragmentario a centro textual. Y casi en seguida,

Érase una vez

que fui yo. Érase que fui el modelo de *El grito*. Érase que un niño mojó la punta del lápiz y llenó una Solicitud. No eras niño. Érase que la solicitud se le desbordó. Porque era joven. Érase que fui joven una vez. Érase que cuando fui, fui niño y fui joven. Érase que fue el Hombre que fue demasiado. Érase. Érase. Érase que escribió un Diario. No; escribió una autobiografía. Érase que dio un grito pronunciado griiii-to por la ventana abierta, una i sostenida en el río con la boca abierta. Érase que escribí mi vida. Érase que no sabía lo que estaba haciendo. Érase que soñé. Los sueños se desbordaron. Érase que amé. Érase que una vez fui (11-12).

Este movimiento narrativo se da en todos los capítulos, al igual que las recurrencias, que funcionan como eje múltiple de la novela, a la que dan una circularidad evidente desde el comienzo.

Jacobs toma este acercamiento de manera completa ya desde el tercer párrafo. Un *centrifugopetismo* que puede llamarse *total*, en el sentido de *único*, lo que implica la *circularidadsimultaneidad* inherente en el mismo, que recuerda a lo expresado por Genette: "[T]he *text* is that Moebius strip in which the inner and outer sides, the signifying and signified sides, the side of writing and the side of reading, ceaselessly turn and cross over, in which writing is constantly read, in which reading is constantly written and inscribed (*Figures 70*)".

Este párrafo es en realidad la clave para comprender *Adiós humanidad*, y es la esencia centrífugo-centrípeto de la novela. Es aquí donde se da inicio al desarrollo de la narración y donde se declara la circunstancia final de la misma en un ejercicio de circularidad notable. Véase:

Para no presentar la realidad tal cual

entré por la ventana al estudio del psicoanalista que *se* acababa de suicidar y abrí la puerta a *su* sobrino para que fuera él quien encontrara sobre el escritorio *este* manuscrito y lo leyera.

Quería (¿Quién?), quería que dejara establecido que no se trataba de un expediente más sino de otra cosa. Se fue a caminar durante horas bajo la lluvia, entre la neblina. Pensó que habría que *cambiar los nombres*, porque a *él* no le constaba que fueran ficticios. Pero temió que los que diera a los personajes *resultaran* los que les correspondían *en la realidad*. Me costó lograr que entendiera que lo que había leído no era más que *su propia* vida, reservada *por el tío* para que no la conociera a menos que llegara la oportunidad.

En estas páginas *aparecía*, ya al final, *como una niña*, hija del hermano del protagonista y de una modelo con la que su papá no se había casado y

que se llamaba igual que su mamá (¿De quién?). O el que yo veía *era* mujer. O *era* hombre y aparecía *como* hombre. ¿Quién era? ¿Por qué *me* persigue? [énfasis añadido] (12).

A primer análisis, puede verse un intento de unidad de circunstancias existenciales, las que se han señalado en itálicas. Una cita de los *Upanishads* puede aplicarse aquí a fin de apreciar el *centrifugopetismo* presentado en esta primera parte del párrafo tratado: "What is within us is also without. What is without is also within (21)". Y más adelante se lee, "For him who sees everywhere oneness, how can there be delusion or grief? (27)...[B]y seeing the Self in all beings, and all beings in the Self, one goes to Brahman (115)".

La apertura, "Para no representar la realidad tal cual es", abre la posibilidad de *otra(s) realidad(es)*. Ésta(s) puede(n) adaptarse al (re)ingreso de Charlie (el protagonista y presunto autor de su propia vida y destino) a través de una(la) ventana de alguien que acaba de cometer suicidio; el mencionado suicida es *tío del* que está a punto de leer el manuscrito *de* Charlie; alguien no sabe qué hacer con los nombres que aparecen en ese escrito, ya que pueden ser y no ser reales, y de ser ficticios, pueden *ser* los que en realidad *son* los apropiados; al terminar la lectura, el sobrino entiende que *se* ha leído *a sí* mismo, debido a la intención del tío de que *no* la leyera *o* de que la leyera, según las circunstancias; el sobrino *es* una *sobrino* del protagonista al término textual; y, si era mujer o era hombre o era *hombrujer*, queda propuesto de manera por completo abierta y propicia de modo muy amplio la aplicación del acercamiento base de este estudio.

Esto puede verse también en otro recurso de Jacobs: el entretrejimiento de lo que llama "Glosario" y de lo que llama "Técnica". Esto se aprovecha para

exponer diferentes pensamientos acerca de tópicos diversos que tienen que ver en la narración. O sea que el narrador o una voz indefinida expone en estos apartados algo que se aplica al desenvolvimiento del texto, lo que constituye un movimiento de centrifugopetismo evidente, según la propuesta de narrador *en* la narración (**Fig. 3**, pág. 18) que aporta datos y circunstancias para esclarecer y avanzar lo que se narra. Hay que decir que tanto los *glosarios* como las *técnicas* aparecen, en cuanto a recurso gráfico, de manera distinta al resto del texto (en negrita la palabra "glosario" y la palabra "técnica", a margen izquierdo), y se asemejan un tanto al formato de una bibliografía.

Todo este sistema se conjuga desde el inicio textual para irse desarrollando sobre la base del escrito de Cool Charlie que sostiene el hilo narrativo, y que es leído por varios personajes innombrados--participantes a la vez en la narración--, y se invita, de manera muy directa, a participar en esa lectura:

...vimos que no contábamos sino con estas páginas escritas a lápiz, algunas por ambas caras, otras con anexos, que empezaban a borrarse.

¿Pasamos? No es hora de retar ningún principio ni de arriesgar ningún otro. Si no te das prisa, el barco zarpa sin ti (13).

El primer *glosario* subraya de inmediato, "[M]omentum es impulso o ímpetu. En mecánica, cantidad de movimiento. No hay tiempo o hay todo el tiempo. La hora ha llegado (13)".

El desarrollo narrativo toma su propio impulso, y la *circularidad*--lo que se entiende por *el inicio coincidente con el posible final* de un texto-- se hace presente: "([Q]ué manera de empezar.) O de terminar (14)". Y de esta manera se da a conocer la historia del protagonista desaparecido, que se basa de modo

parcial en contribuciones de varias personas, cuyo recuerdo más marcado reaparece cada vez que ven la figura de un delfín, animal al que Charlie se aficionó por completo:

A qué grado es esto así que, hoy en día, quienes lo rodearon ven un delfín, así sea de cristal cortado, de oro, o tallado en madera, piensan en Cool Charlie y levantan la copa en su nombre.

¡A tu memoria, Cool, Cool Charlie! (23).

Esta circunstancia testimonial da cabida a más voces participantes en el proceso narrativo, las cuales aparecen, desaparecen y reaparecen para sostener el desarrollo de lo que se lee, y que constituye--en el esquema de la novela--, lo que en el texto resulta ser, "[P]ágina tras página de la Solicitud, datos, intereses, o de *La vida inesperada*, o de lo que él no quería admitir que hacía, que era llevar un Diario, escribir su vida, soñarla (25)".

El acercamiento aquí propuesto se puede observar también en la voz directa del protagonista que escribe:

Mi voz va y viene. No siempre sé de qué estoy hablando. Una nube se introduce en otra (61)...Me arrepiento del golpe que di a mi hermano. Ni mi hermano ni yo queríamos ser *weird* o excéntricos como lo son tantos miembros de la familia de mamá, *weirdos*. Nosotros queríamos ser naturales, pasamos muchas tardes de visita con los miembros naturales de la familia, ascendientes directos, sanguíneos como los otros, o no. Natural, para mí, es no querer que mamá se quede sola.

Pero, ¿qué puedo hacer, si por más que los visitamos no aprendimos a imitar del todo la naturalidad? [énfasis de la autora] (62).

De inmediato, el que escribe se muestra total, y pregunta de manera individual a todos, "[Y] tú, ¿me leerás? (62)". El yo (y el nosotros) se dirige(n) a

un uno múltiple que lee. Y ése que lee--y (des)escribe--desarrolla un claro movimiento centrífugo-centrípeta en esta instancia:

No guardé el

inventario en ninguno de los tres baúles, de modo que no *me* fue fácil encontrar la parte del manuscrito en el que Cool Charlie (aquí vendría bien un guión que indicara que *dejo* la frase inconclusa, porque *me* sorprendí a mí mismo preguntándome de qué estaba hablando, dudoso de que fuera cierto lo que parecía contundente. Cool Charlie, ¿en dónde *estás tú?*). *Te* dejo esto, y mi *Vida* [énfasis añadido, excepto en *Vida*] (64).

Y en la redacción misma de *Vida inesperada*, Cool Charlie define lo que es un telón de fondo y su función, en ciertas instancias, de total simultaneidad:

Es *variable*, contra él resaltan los protagonistas, puntualiza sus diálogos y su actuación. Ubica, define, cumple una función. Si bien, según su propia definición, ésta no es frontal, sin ella la obra quedaría trunca. A veces, el telón de fondo puede estar constituido por coros, o por personajes menores, o por una melodía, en las obras de teatro al aire libre los espectadores *hemos sido telón de fondo, de fondo y de frente, una meta o un espejo* [énfasis añadido] (97).

La variabilidad inherente de un telón de fondo ofrece a los espectadores, en la apertura ilimitada del aire libre, el ser *ellos mismos, la definición de la obra y la obra en sí*. Lo que constituye la simultaneidad, que forma parte de las bases del acercamiento de este estudio, en una acción--diríase--natural, ininterrumpida.

Esta acción se desarrolla, asimismo, en pensamientos (opiniones) que aparecen en diversas instancias y con diversas aproximaciones. Por ejemplo,

Los puen-

tes subterráneos podrían describirse en función de un texto. No es que un texto no salga, es que el autor no entra en él. Que entre en él, y él mismo verá si el texto sale o no.

En ocasiones, cuando el personaje o el tema son esquivos, no hay como intentar atraparlo desde un ángulo no ensayado, o inesperado, en otras palabras (109-110).

Enseguida, se agrega, "¿[C]ómo determinar si todo enlace lo es? ¿Cómo dejar fuera algo que en la explosión inicial brotó a manera de enlace? ¿Sin respuesta? (110)." Y vuelve esa voz, esa opinión, en el apartado *técnica*, que, en el texto, se denomina en esta ocasión, *Técnica, otra vez*,

Cada línea, cada palabra, una prenda de vestir. Si a Cool Charlie, si a Louella, no les quedan, o no les gustan, las desechan. Y hay que volver a buscar qué ofrecerles. Pensar, calcular, arriesgarse; cruzar los dedos. Esta prueba constante constituye el oficio de escribir (133).

Toda esa técnica la sigue Jacobs, y en cierto momento, presenta a Cool Charlie ante su situación muy particular, y él dice, "...mi *Vida inesperada* sigue, o crece, o empieza (151)", con lo cual las posibilidades de desarrollo narrativo se enriquecen por la apertura implícita en lo que expresa el protagonista, quien se pregunta más adelante, "...¿en dónde está uno cuando está donde está? (162)", interrogante abierta, cuya respuesta más obvia puede considerarse insatisfactoria. Y se menciona, en un apartado único denominado *gramática*, "[E]ntre los pronombres interrogativos, quién, cuál (177)". Encontrar la réplica--y cualquiera puede ser aceptable--correspondiente a tales pronombres al entrar en la última página de la novela, es la responsabilidad de quien lea y reciba el mensaje de la autora--podría hacerse aquí referencia a la relación entre lector y escritor que Frye denomina *circunferencia* (*The Bush Garden* 214).

Y Jacobs establece, desde el inicio de *Adiós humanidad*, que el protagonista ya no vive de manera física. Y él determina *retirarse* al fin del capítulo seis, "[Y]a no quiero escribir más, no quiero seguir escribiendo. Que el

resto sea lo que escriban mis amigos (182)". O sea, el narrador, en definitiva, es múltiple--como se ilustra en la **Figura 3**, Pág. 18, y la **Figura 4**, Pág 19--, porque la novela continúa.

Esa continuación retoma la circularidad al inicio del capítulo siete,

Antes de rematar su de-

cisión final, es decir, antes de morir, el psicoanalista se acomodó en el sillón detrás de la cabecera del diván y echó un último vistazo al mundo... hojeó una vez más los papeles en sus manos, como quien quiere estar seguro de que la inseguridad de todos sus pensamientos y de todas sus conclusiones tiene efectivamente una base sólida en la realidad. La realidad. ...Nerviosismo, tamborileo, tac. Un tra la la la la, yemas de los dedos de la mano derecha contra el vidrio, lanzando vibraciones débiles a la distancia, a la línea del horizonte, inalcanzable, abrir la boca y no cerrarla (187).

La circularidad de la narración y la simultaneidad, se hacen más y más evidentes.

Unos momentos antes de que el psicoanalista abandone el mundo físico, el--alguno de los--narrador(es) se refiere a uno de los pronombres interrogativos mencionados en el apartado *gramática*,

¿Qué sentía en esos momentos? Habría que preguntarle al sobrino, cabizbajo. Su hermano (¿De *quién*? ¡Por favor!), después de todo, había hablado ya con Louella para arreglar las cosas de modo que bajo ningún motivo fuera a parecer suicidio. Sólo que su tío (y no es necesario precisar más cuando llueve así) echó todo a perder y sin responsabilizarse se encargó de que lo que se conociera fuera la verdad [énfasis añadido] (188).

Este *quién* es reflejo del que se usara en parecida circunstancia en la apertura del texto (12). Y en el capítulo ocho se hace referencia al otro interrogativo,

¿*Cuál* es el or-

den de las cosas? Decía que para él sólo había *una verdad*, bajó las escaleras, hola, buenos días, la verdad para ser confundida *con ella misma* debe

fragmentarse, Cool Charlie, y desordenarse...Voy y vengo, atravesó el patio, un corredor túnel a la salida [énfasis añadido] (203).

La autorreferencia en la novela ya determina su circularidad, y en este ejemplo, se observa la simultaneidad en el énfasis señalado, al igual que en lo que sigue, "[P]or eso sueño y quiero acabar. *Partir* de casa de mamá, aquí mi última despedida. ¿Para *quedarte* con ella para siempre? Llevármela conmigo, quedarme *adentro de ella. Poseído* de esa manera, *serás liberado* [énfasis añadido] (208-209)". Circunstancia clara de lo aquí propuesto: partir para quedarse adentro y ser poseído para liberarse. Es la simultaneidad que de lo centrífugo-centrípeto. Y Cool Charlie se libera,

...todo se ha acabado ya, es hora de cerrar, el barco, la nada. Sueño con el Pacífico, con los delfines saltando en la mañana para despertar al mundo y decirle ¡*Brinca, humanidad*, alcanza el cielo, sé feliz! Quedarme en el agua, en el océano, en donde más delfines haya, arrójenme ahí, déjenme entre ellos para siempre, ahí me quiero quedar, no escribas más, liberado, ésta es una canción de amor, ¿cuál es el orden de las cosas [énfasis añadido] (209)?

Y ya se regresa al estudio donde se empezara la narración,

El sobrino se ha llevado la mano al cuello a lo largo de la lectura varias veces, se afloja la camisa, busca el aire, pero, después de caminar, lo que quiere es tenderse sobre el diván y ver el techo mientras duda y no dice nada, pero el cojín, forrado de terciopelo, lo remite a una zona de la memoria en la que prefiere entrar de mi mano (215).

Y entra. Es decir, lee más. Lee,

¿Cuál

es la verdad? ¿Existe una verdad absoluta?

No hay muerte

a destiempo, decía, como si supiera de qué estaba hablando. Quería consolar. Ahora vamos a estar más con él, porque no va a pasar un día en que

no lo recordemos. Su muerte fue un acto de amor. ¿Va a entrar al Reino de los Cielos? Está sentado a los pies de Dios, ¿no lo estás viendo? No veas el pasado con los ojos del presente. Perdónalo, por haberte dejado triste; compéndelo a él. Déjalo en paz. ¿O quién es el egoísta (219)?

Las voces narran, "[E]s la vida, Cool Charlie, y está hecha pedazos...[Y] sigue...[A]léjate de la ventana. Canta, Tra la la la la (224)". Y su ir y venir también sigue,

Hay que reponerse. Uno, dos. Uno, dos. Hay que volver a sonreír. Tra la la la la. Sí *tengo* planes, pero ninguno de mis planes contiene *mis* sueños. ¿Ves? Lo que *siento* ahora es lo que *sentiré* el resto de mi vida. Hazlo plural. Lo que *sentimos* ahora es lo que *sentiremos* el resto de nuestras vidas. ¿Paz? No volveremos a sentir ninguna. ¿El futuro? ¿El qué? ¿Quiénes fuimos? *Soy prisionera* de un día que no termina [énfasis añadido] (228-229).

La narración va recorriendo su propio círculo.

Al acercarse el final textual, la abuela de Cool Charlie lee una carta refiriéndose a él, y se narra lo siguiente,

Quería abrazarla, queríamos, no me encontraba *solo* en esos momentos. Para acompañar a la abuela, *él o yo* nos sentamos a sus pies, casi *recargué* o *recargó* la sien contra su muslo para tratar de contener el temblor que la sobrecogió a lo largo de la lectura de su carta. *El ciclón empezaba*, de modo que nos acompañaba el ruido del viento, el ruido de las olas del otro lado de los ventanales [énfasis añadido] (232).

Aquí, la circularidad se completa y se inicia: se dice que hay dos personajes con la abuela, y no hay diferenciación entre quien se sienta a los pies de ella y/o se recarga contra el muslo de ella; y la circunstancia del mal tiempo y de la ventana, y la (re)aparición del protagonista *como* la pequeña Elisa, anunciada--prevista--desde la página 12 de la edición aquí tratada. Véase,

No se trataba de que la pequeña Elisa supiera la diferencia entre un ciclón y un huracán; tal vez no hay tal diferencia cuando, en la playa en Cancún, en todo Cancún, el viento violento e impetuoso sopla, como remolino, gira

a gran velocidad *alrededor de un centro*, en grandes *círculos*, y es un vendaval, una tormenta, la naturaleza desatada a sus anchas [énfasis añadido] (234).

La narración sigue a su propio centro cuando, con tiempo violento, al igual que al inicio textual, se menciona asimismo una ventana y el deseo de salir,

De este lado del vidrio la pequeña Elisa ve que la lluvia cae sobre el mar alzado y, lo que más entretenida la tiene, es ver que las palmeras vuelan, que de pronto algo las arranca de su lugar en la arena y ellas vuelan, de aquí para allá, con fuerza (234).

Al inicio del texto, alguien sale "a caminar durante horas bajo la lluvia, entre la neblina (12)". En el cierre circular, Elisa "[Q]uiere ir al jardín. No, está lloviendo muy fuerte. Nos mojamos y ya, dice. No, pequeñita. Vamos al jardín. No; ¿no ves que las palmeras vuelan? ¡No importa, insiste Elisa, *las agarramos* abuela [énfasis añadido] (234)!". Y las últimas líneas reafirman la simultaneidad, "[U]n *huracán es un vendaval y es un ciclón que se levanta como remolino y arranca las palmeras de su lugar [énfasis añadido] (235)*". Y la posibilidad de recomenzar, cuando Elisa dice, proponiéndose como única actuante, "[Y]o las agarro, abuelita (235)".

Simultaneidad, el ir y venir de las voces narrativas, la circularidad, el acercamiento de este estudio, en suma, son omnipresentes en *Adiós humanidad*, como se ha visto. De modo que la novela no termina con la cita de Elisa, porque, como ha escrito Hélène Dorion, poeta de Quebec,

El tiempo, alrededor del eje de la vida
se enrolla. Y al enrollarse, se reanuda
con su misterio.

Sin tregua, sopla yemas y raíces ("Tiempo, huellas").

Y Elisa--no sólo ella y sólo ella--desea agarrar las palmeras que son arrancadas de su lugar por el *huracán vendaval ciclón remolino*. Todo uno.

Las obras de Jacobs aquí estudiadas adquieren un marco de comprensión más amplio al aplicar el acercamiento de lo centrífugo-centrípeta--esquemático en las cuatro Figuras de la Introducción--al considerarse gran parte de sus elementos textuales constitutivos. Por ejemplo, la simultaneidad de ocurrencia--escritor y lector en comunicación (Frye), el texto como cinta de Moebio (Genette), la multiplicidad de voces narrativas--, y la aproximación de la autobiográfica (presente, sobre todo, en *Hojas muertas*) según la propuesta de Gilmore.

Capítulo cuatro: *María Luisa Puga*

Nacida en la Ciudad de México, María Luisa Puga (1944-2004) muestra en su narrativa una dedicación total a su empresa como escritora. Sobre este respecto dice de Beer que Puga,

...is the consummate writer, completely immersed in her craft. When one speaks with her and reads her work, it becomes clear that her entire life, consciously and unconsciously, has been devoted to being a writer. There were not sudden revelations or discoveries of talent. Simply put, she always wrote and knew that writing was to be her life (*Contemporary Mexican Women Writers* 11).

Con esta autoconciencia de ser lo que se es, Puga realiza una obra reconocida como "rica en propuestas literarias", según afirmación de Patán ("Narradores ocultos" 33), y en la que

Sus novelas cuestionan la naturaleza de la historia, mezclan los géneros, polemizan los artificios envueltos en la escritura de la ficción y hacen debatible la unidad del sujeto, prácticas que configuran la episteme de la postmodernidad (López ix).

De aquí se desprende que Puga también cultiva la línea del posmodernismo, lo cual incluye la historiografía, la metaficción, la intertextualidad y el desarrollo particular de voces narrativas.

La historiografía, en su aspecto de la reinterpretación de situaciones (*Wikipedia*), la aplica Puga al reconocer y comentar lo que se ha dado en llamar *la crisis* general que afecta a México.

La metaficción es casi omnipresente en la obra puguiana, la cual dialoga consigo misma gran parte del tiempo narrativo. Dice de Beer,

Puga is particularly concerned with the act of writing, and many of her works are metafictional in that the writer describes her own act of creation. But what characterizes Puga's fiction is her ability to penetrate her characters and let them express their innermost thoughts, feelings, and conflicts (*Contemporary Mexican Women Writers* 12).

En cuanto a la intertextualidad, los ejemplos son abundantes; desde radionovelas hasta música de jazz; de libros consagrados hasta la mención de publicaciones populares ilustradas con lo que en México se llama "monitos"; y el cine, al que Puga lo presenta e integra en el cuerpo de su narrativa.

Esa narrativa, como se verá, gira sobre un eje constituido por la autora misma y los sitios geográficos más influyentes en su vida: La Ciudad de México, Acapulco, centro turístico del estado de Guerrero, en la costa mexicana del Pacífico, Zirahuén, poblado pequeño del estado de Michoacán y Nairobi, en Kenya.

El manejo de todos estos elementos se ve guiado por otro, que es preponderante: la propia vida de la autora. No es discutible ya la presencia autobiográfica en el trabajo de Puga: es un hecho reconocido hace tiempo. En entrevista con de Beer, Puga declara que en su obra narrativa hay muchos elementos de su propia vida, pero todos se encuentran confusos, sin orden cronológico, y que ninguno de sus libros ha tenido la intención de ser exclusivamente autobiográfico (*Contemporary Mexican Women Writers* 34). En otra, con César Güemes, el entrevistador le menciona que se dice de ella que "más que vivir la vida la escribe", a lo que la autora responde,

Si para entender la vida hay que ponerla en palabras, la escritura se integra de manera natural a la vida. Ésta, al ir siendo entendida, se desarrolla también de manera natural. Por eso cualquier movimiento, en cualquier dirección, de México a Europa y viceversa, del Distrito Federal a Michoacán,

entra en esa naturalidad. Todo es escribible porque es vivible ("Todo lo vivido...").

Habrá que considerar también lo que expresa Gilmore en *Autobiographics* respecto a la significancia del nombre de un autor cuando aparece dentro de su obra:

If the coincidence of the signature on the title page and the name of the main character provide the proof of autobiographical identity, the even more coincidental autobiographical *I*, which we could call the autobiographical signature, does less to bolster claims that a clear and solid ID has been made than call it into question (66).

Y agrega :

Not only does autobiographical writing split (or double) the *I* into "myself" and "herself" (or "himself") for both writers, but the ways of understanding that differentiation are closely bound up in political and aesthetic discourses interested in nothing less than truth and identity (66).

Ya se ha de volver a citar a Gilmore en cuanto al aspecto de la autobiográfica. En tanto, y a fin de analizar esas vivencias de Puga mediante el acercamiento aquí propuesto, se ha escogido de esta autora las novelas *La forma del silencio* e *Inventar ciudades*, y los cuentos "Amnesia", " pocas difíciles" y "Explicación", que aparecen en la colección *De intentos y accidentes*.

La forma del silencio

La novela se divide en dos partes de las cuales la primera tiene nueve divisiones sugeridas como * ndice*, en el cual se presentan diferentes aproximaciones a lo que ha de ser la narración medular. Este  ndice de 15 páginas termina--y no--al comenzar el cuerpo de la novela ya en la página 27 de la edición aquí consultada. De entrada, el ser y no ser, el terminar y no, se hacen presentes, y un poco más

adelante, reaparece el índice en la 77. La simultaneidad de lo centrífugo-centrípeta ha de seguir en la obra.

La voz narrativa, a su vez, ejerce sus intervenciones ya en el índice, yendo de la tercera a la primera personas y al diálogo, desarrollo que marca la pauta centrífugo-centrípeta a todo el texto, el cual termina--y no--de manera abierta.

Este movimiento es patente en la obra de diversos modos. Dentro de dos de las nueve secciones del índice, la narradora presenta a su personaje, en el sentido de comunicar al lector que su personaje tiene tales características y tiene su propio nombre--todo desde la óptica de la narradora.

Puga misma propone el encuentro o descubrimiento--creación, si se quiere--de sus personajes desde el centro de la vida cotidiana:

Por lo general mis personajes nacen de un modelo real. Gente con la que he convivido. Necesito fundamentalmente sus rasgos y bosquejos de sus maneras de ser para así poder meterlos en distintas situaciones inventadas. Digamos que esos personajes son los que crean el espacio para el que será totalmente ficción...[D]etalles, gestos frases incluso, los voy tomando de lo que me circunda mientras escribo. Y esto sucede así porque cuando se está en el proceso de escribir una novela el mundo se convierte en el contexto de esa novela: todo es útil (Güemes "Todo lo vivido...").

Y la presentación del personaje de *La forma* es fiel a esa propuesta, la cual se desarrolla en un gran movimiento centrífugo-centrípeta: de la experiencia de la autora a la voz narrativa al personaje en sí al texto legible. Véase:

La escuetez

Sin adornos. Sin ambages (¿qué es ambages?). Siempre tiene que ser en plural y quiere decir rodeos o caminos intrincados. Rodeos de palabras o circunloquios. Siempre me ha resultado una palabra de tono ocre y un poquito abollada. En fin. Le dije a Juan que lo que me caía bien de él era su escuetez. Su total y absoluta escuetez, que como tal no está en el dic-

cionario, pero no le hace. Y me respondió: Pues qué lío. Casi todo no es más que palabras, y éstas se organizan a voluntad.

De acuerdo, pero hay de organización de palabras a organización de palabras. Vamos a ver...(15).

En la siguiente sección se ofrece un *escueto* perfil de *Juan*--la sección se intitula, "Juan":

Camina muy erguido y muy viendo de frente...[S]i la conversación no le interesa, es paciente...[S]i la conversación le irrita, se va. Da la media vuelta y se va. Aun si él es el interlocutor. Le irritan sobre todo las conversaciones con fondo moral o ideológico...

Esto es lo que me pareció cuando lo conocí: soberbio, pedante, egoísta. Mata niñitas en los bosques, de ahí su aire de gran bondad. Frustrado. Fracasado.

Un día sospeché que a lo mejor no. Lo invité a la novela y aceptó (16).

Es también desde el inicio textual que la diversificación de la voz narrativa se lleva a cabo. La que narra plantea ya en el *índice* lo que *es* la novela, y sigue a través de toda la obra en un desarrollo centrífugo-centrípeta evidente. Para empezar, "[U]na novela puede ser una manera de *ponerse en las cosas* para entenderlas, para reconstruirlas o reorganizarlas. Para recordarlas o conjurarlas. Es una manera de *ser* que dura lo que dure esa novela [énfasis añadido] (22)".

Ésta es una perspectiva--"ponerse en las cosas"--que involucra a quien escriba, quien narre y quien lea--la *circunferencia* de Frye--, conseguido todo de manera simultánea. Se refuerza esta instancia de simultaneidad al afirmarse que esa circunstancia particular de *ser* pertenece al tiempo existencial de *la novela misma*, que engloba a los involucramientos mencionados.

Y la voz narrativa propone en la sección "Yo", una extensión del pronombre personal--recuérdese lo dicho por Gilmore líneas atrás--para hacerlo múltiple y único a la vez:

El horror a una confrontación con uno mismo. El penoso esfuerzo por reconstruir una historia propia de la que el noventa por ciento no tuvo nada que ver con uno. Y después reconstruir la historia de cómo luchó uno por apropiársela y se quedó con la certidumbre de que nadie, ni uno mismo, pudo nunca. *Esas historias del yo* son siempre recuentos de la victimización de la que uno ha sido objeto. De la enorme incomprensión que ha tenido que sufrir uno siempre. *Y todas las victimizaciones, todas las incomprensiones han sido, son, equivalentes* [énfasis añadido] (20).

Y agrega, luego de otras consideraciones sobre el *yo* diversificado, unido,

Ese yo que aparece en cualquier parte de la República, en cualquier paisaje, en cualquier curva de la carretera.

Un yo que supuestamente vota, ¿no, Juan?

--Hmm (20).

La narradora-novelistista--ya se ha podido constatar esta particularidad centrífugo-centrípeta, en el sentido del desarrollo del texto--presenta sus consideraciones acerca de un yo que existe en México, al cual le atribuye varias características--síquicas, físicas y cívicas--, las que expone ante su personaje. Éste, Juan, siempre ha de (cor)responder como ya ha determinado la narradora: de manera muy escueta.

Tal relación--de narradora-novelistista-personaje (véanse los esquemas en las **Figuras 3 y 4**)--es otro sostén de la novela, y le proporciona--si se quiere, el arranque de--una estructura narrativa circular, lo que en definitiva ha de dejarla abierta al llegar a su final textual.

Ese sostén es centrífugo-centrípeta en todo el texto, y la voz narrativa va y viene de acuerdo a la situación que se presente. En ocasiones, esa voz utiliza un recurso oral: "[E]l estilo de todas sus novelas, como lo han destacado varios críticos, tiene un tono propio de la palabra hablada y de la manera de contar un cuento (López 8)".

Este giro puede verse en varias instancias en las cuales se utiliza el tono del habla popular en México cuando, al dialogar con alguien, se narra un hecho en tercera persona, y sin transición alguna se va a la primera y segunda personas del singular:

Yo sentía el ramalazo de desdén, casi de odio de mi padre, como si estuviera dirigido a mí porque en cuanto salíamos de la casa, para lo que fuera...perdía toda frontera entre la gente y yo. Y en ese momento imaginaba a mi padre diciendo: la gente ésa, y yo sabía que yo era una de ellos...Uno de niño no diferencia entre ricos y pobres, entre proletariado y clase media, entre populacho y gente. Caminas por la banqueta y sólo hay dos sensaciones que te nacen de la curiosidad de irlo viendo todo: seguridad e inseguridad [énfasis añadido] (La forma 50).

Y más adelante se ve,

O de los pasos apresurados, casi culpables, de algún noctámbulo que se apresura a ganarle al sol ...la basura que yace muerta en la calle como único vestigio del paso de los humanos...De ahí viene lleno de marcas. En los rostros se alcanza a ver el mar, las montañas o el desierto. En la piel de una persona se siente el clima árido y seco o el húmedo y tropical. ¿Por qué entonces no se habría de ver en tu cara tanta fachada descascarada y tanta barda cubierta de enredadera? Tanto sonido de pasos, tanto escalón y semáforo [énfasis añadido] (86-87).

Este acercamiento narrativo se mantiene a través de la obra de manera constante y constituye el eje para su desarrollo: un diálogo que *no es* siempre diálogo y que se basa en el manejo que hace la narradora de las situaciones.

Ese manejo requiere de la aplicación del acercamiento de este estudio, que se puede señalar instancia tras instancia.

Hay, por ejemplo, meditaciones sobre la existencia cotidiana y la noción de no saber si se actúa de la manera apropiada:

A veces las circunstancias lo obligan a uno a viajar, a moverse del sitio de origen. Es como empezar a trazar un *gran círculo que se cerrará en el punto en donde se inició*. Y en el curso de ese trazo, más de una vez se sentirá el absurdo o lo grotesco de *estar tan lejos de uno mismo*; tan a la intemperie; tan, pero tan de paso [énfasis añadido] (35-37).

Ya avanzado el texto, ocurre un giro centrífugo-centrípeta al retornarse al *índice*, en la pos-sección intitulada "La historia", y que tiene el encabezado "Lo que faltaba en el índice...", con sus puntos suspensivos. Aquí la narradora *se presenta a sí misma* en momentos definitorios de su existencia y hace la presentación *en tercera persona*. Véase algo de esa instancia:

Cuando no había nadie se sentía libre. La primera vez que lo notó se cortó el pelo...Y para que no se notara mucho, se cortó un fleco que por lo chueco y ralo distraería, pensó...Esa vez hubo drama. *Aprendió* que no había que mostrar el resultado de esa libertad que sentía...Tiempo después, bastante, aspiró por primera vez el humo de un cigarro. Sensación rara, solitaria, invisible...Le sobrevino una embriaguez curiosa...Una deliciosa percepción de peligro hacía interesante el momento y cómica la situación. El *descubrimiento de que poseía* su cuerpo. De que *a fuerzas nadie podía meterse* en él [énfasis añadido] (77).

Y el definitivo autoencuentro:

Esa embriaguez *coexistía* con el mundo de los otros. Los demás tenían sus risas; ella *las suyas*. No eran para mostrarse, pero era bueno saber que *eran equivalentes*...Que los hombres eran fuerza, seguridad, objetivo. Que el destino era eso, y en consecuencia la maternidad. Tan sencillo... *Y era ociosa su rebeldía* ante la autoridad de la pobre abuela, tan a su vez crédula. Ante la de su madre, que procedió a morirse sin decir nada original. Ante la de los tíos, primos, hermanos que ni siquiera necesitaban ejercerla [énfasis añadido] (77).

Lo centrífugo-centrípeta se puede observar también en el entrelazamieto de tiempos que utiliza la voz narrativa al recordar la vida en Acapulco con la abuela:

Ahora mi abuela habla con su cuñada, una viejecita a la que llamamos tía Eduviges. Tíavige. Es muy bajita y sólida. Refunfuñona. Vive en los cuartos de abajo y su habitación huele a sacristía. Hermana de mi abuelo, nunca se separó de ellos desde que se casaron. Si mi abuela viviera yo le preguntaría por qué. Mil veces nos lo contó a mi hermana y a mí, pero nos lo contó en la manera en que los adultos cuentan cosas a los niños: dorando la píldora. Las anécdotas todas tienen una sonrisa apta para niños [énfasis añadido] (40).

El ir y venir en los tiempos verbales es evidente.

Y en otros pasajes, ese movimiento es notorio en la simultaneidad de circunstancias. Véase:

Era una tentación singular: verle la cara a los demás hasta sentir que se volvía propia. ¿Cómo? ¿Cómo propia? Sí: mirar al otro a los ojos, derecho y sin vacilar, un poco para impedir que el otro lo viera a uno; el otro sólo debía mirar la mirada. Y uno no; uno se aprendía los rasgos, la textura de la piel, la expresión de los ojos. Y luego se iba uno lleno de esa imagen, y durante un buen rato se tenía la sensación de estar estrenando una manera de ser. Gestos como prendas nuevas de vestir [énfasis añadido] (89).

El ir y venir de la mirada siendo mirada que mira y es a su vez objeto de la mirada--recuérdese el *estadio espejo*, una de las bases del acercamiento aquí propuesto, mencionado en la Introducción y el Capítulo Uno--reaparece al considerarse el arribo del ser humano al mundo externo:

Son años que se empiezan a vivir de una manera temblorosa, medio ausente de lo circundante porque comienza a sentirse uno hipnotizado con la imagen propia. De golpe el mundo es distinto: pierde sus linderos, sus puntos de referencia, sus rincones cobijantes...Un mundo singular, vibrante, pero muy ininteligible, en el cual todo es posible...Rumor de voces, sonar

de pasos, *cerco* en el que quedaba uno *contenido, vulnerable a las miradas de todos y siendo uno mismo mirada* [énfasis añadido] (241).

Simultaneidad de ser, estar dentro y fuera. Gran exposición centrífugo-centrípeta, que propone lo dicho.

Esta exposición se advierte de un modo central en *La forma*, que constituye, en general, una consideración sobre la circunstancia del ser en el mundo en que vive. Un mundo al que *ese* ser tiene que llegar y ser recibido *recibiéndolo*.

La voz narrativa, de manera natural, manifiesta esa preocupación autoral y de autocrítica--y autoaceptación, como ha de verse--en todo el texto. Como se presenta de manera más perceptible esa actitud, es en las menciones acerca de la voz narrativa en sí, lo que es la novela y en el tratamiento del personaje.

En un movimiento, en definitiva circular, se cuestiona de manera abierta la posición narradora. Léase:

¿Y quién es ese tú, ese nosotros y ellos que a cada instante aparecen en el texto? ¿Por qué no contar una historia derecha, sin andarle escabullendo el cuerpo? ¿Qué viste, qué oíste, qué sabes? Tú, tú que eres quien te has arrogado el privilegio de ocupar la atención de los lectores. A ver si tienes en serio algo que decir. Algo distinto que no suene a lo de siempre, porque, eso sí ya entrados en confianza, todos quieren hablar, todos tienen una historia que contar y una manera específica de hacerlo (102-103).

Este (auto)cuestionamiento se revierte en forma directa sobre la voz que plantea todo lo que se desarrolla en la obra. Así, se confronta a *sí* misma:

Al principio creí que quería platicar, pero no. Quiero contar algo que vi; que veo. Cuando me coloco en la guarida, me doy cuenta de la necesidad de equilibrio que tiene que tener lo que cuento. Porque no se trata de una historia o de la otra. Quiero que se trate de todo. Todo. Enojosa palabra. Están los todos de los demás. Hablo del mío irremediablemente, y en ese entra Juan, de lado, empujando con el hombro, no para llegar a ninguna

parte, sino simple y sencillamente de paso, persiguiendo a su propio todo. Por eso cuando lo invité a la novela le aclaré que él no sería el héroe (112).

Y esa voz tiende a definir lo que es una novela, incluso en situaciones de apremio mayúsculo--un sismo a gran escala, *violencia* de la naturaleza, en este caso particular. Véase:

Una novela *es algo que se desarrolla* mientras la vida transcurre desmin-tiéndonos a cada paso. Una fuerza de voluntad ciega y sorda por mucho que la atemorice lo que pasa en torno. Algo que si no se propusiera decirse hasta el final, sería un bonito ejercicio de bordado del tiempo. Lo que tam-bién tiene su chiste. Obcecada, trémula, la novela avanza sin detenerse pe-se a los estremecimientos circundantes. Este puntito lejano al cual se quie-re llegar, se ve a veces envuelto en brumas, inalcanzable. Dan ganas de es-perar que todo pase y se restablezca la calma. Pero no se puede. *Una nove-la es uno temporalmente*, y para recobrase, para recuperar la calma, hay que llegar a ese puntito [énfasis añadido] (133).

La vida, la novela, uno. Uno. De manera temporal, uno. Un movimiento que se autoproyecta, por así decirlo.

Una novela es lo que se está escribiendo, y de manera muy directa, se lee, en un movimiento ya demostrado: "[U]na novela, decimos. Estoy escribiendo una novela en la que un país se cuarteo, se derrumba y se sume en la crisis. Una novela que quisiera hacer oír lo que quedó bajo los escombros (161)". Sigue el autocuestionamiento, "¿Por qué una novela? ¿Por qué no una revolución o una fuente de trabajo? ¿Un alojamiento, cuando menos? (161)". La narradora expone su pensamiento y lo muestra pleno de interrogantes.

Estas interrogantes atribulan el planteamiento de la narración de manera muy clara, contundente, ante una situación problemática. Esta situación no se resuelve con diccionarios ni definiciones. Describir la novela con base a

conceptos en letra impresa no sirve, pues "de ahí uno teje en el vacío". Hay que actuar: "[Q]uiero ver, más bien, cómo, dando los últimos tumbos del caso, va a caer el libro en ese espacio definido por la cultura en la que nace (165)".

Esa actuación puede darse incluso al determinar que lo que sucede es lo que debe suceder. En un diálogo abierto--sin acotaciones--la voz narrativa conversa con el personaje *Juan*, quien declara,

--No sé a qué le tiras. No entiendo ni jota.

--Yo tampoco entiendo por qué dejaste de leer novelas. Es más, me enoja. Me humilla un poquito.

--Pues no debería ser así. Leo *las tuyas* y no me disgustan tanto, aunque insisto, no sé a qué le tiras.

--A lo que vaya pasando. Lo que vaya saliendo a flote. Lo que vaya sintiendo. Una novela es una flecha que se lanza al aire, a ver qué. Un acto propiciatorio...no hagas gesto de asco, lo digo en serio, un acto propiciatorio para aprender a ver, a sentir las cosas de otra manera [énfasis añadido] (195).

Y la narradora-escritora dice a su personaje--al personaje que *invitó a estar en la novela*,

La novela, pues, no es sino una necesidad de acomodar los recuerdos, las percepciones, las sensaciones de una manera distinta, o mil, cada vez tomando como centro un rasgo imperioso de ellas que en su momento no fue sino la vida diaria (197-198).

Al pasar el tiempo, se siente que hay que hacer una relación de los hechos en un sentido muy particular que ha de dar cuenta de las cosas colocadas en "su verdadero sitio". Se trata de un mundo reconstruido, "pero lo que reconstruyes es un sentimiento de realidad. Un mundo que tú sabes que viste, para entender entonces qué pasó (198)".

Esta reconstrucción implica verosimilitud, no fidelidad. Por lo que se asienta:

--Es igual con la creación de un personaje, Juan, te descompongo, te desordeno como si fueras un rompecabezas, y cuando te armo de acuerdo con mi sensación, un ojo te fue a quedar por allá en la oreja, y un pedazo de tu vida sencillamente me lo salté a la torera. Pero sobre todo, no le presto importancia a las mismas cosas que tú y eso asusta o indigna, pues entonces qué sentido tiene mi personaje (desde tu punto de vista). Tienes razón. Así son las novelas (198).

La narradora propone un movimiento centrífugo-centrípeta más, y comenta sobre la misma voz narrativa de esta manera:

Pero así como en la vida propia la historia oculta vendría a ser una especie de refino de las experiencias; una suerte de determinación a cincelar por fin la forma de nuestra vida. Un cincelamiento más franco que estético, la verdad, en la novela, vendría a ser un cambio de estructura, no por la innovación de la forma que se apoya en el juego de la tipografía, sino por el cambio de actitud de la voz narradora. La manera en que se coloca ante lo que narra (204).

Es posible considerar aquí que *el modo* de utilizar la voz narrativa representa, y *es* a la vez, la realidad--*verdad*--de la novela, simultaneidad propuesta por este estudio y que se ilustra en las figuras 1, 3 y 4 de la **Introducción**. Un hecho muy acorde con la obra de esta autora, quien dicta a la *narradora* la propuesta básica para dar a la novela su dimensión franca--verdadera--, si se quiere.

Y la narradora continúa su ir y venir en la novela--lo centrífugo-centrípeta de este estudio. Al final textual, comenta sobre la carencia de un *lenguaje* que no sea divisorio ni clasificador. Si es necesario, habrá que desmantelarlo. Sólo así ese lenguaje hará justicia a la gente (255). Aquí termina *la* novela.

El diálogo entre el personaje y la narradora--que ahora ya es en definitiva personaje también--no cierra en realidad el texto, sino que lo deja por completo abierto. Véase:

--Me chocan los discursos.

Ya sé, a mí también, no quería que fuera un discurso.

--Detesto las parrafadas pontificadoras.

--Ni modo, así salió.

...

--Pero, ¿qué te preocupa?--le digo--. No es sino una novela más.

Eso. Una más. Tan gratuito todo, tan sin consecuencia.

--Igual que ser, Juan. Que querer seguir siendo. Es absurdo, pero no hay de otra.

...

El silencio de Juan es inaudito. No es de descontento, no es de protesta. Ha vuelto a sí mismo. Es solitario.

--Aceptarás al menos una pastilla Halls.

--¿De qué sabor? (256).

Así, con una pregunta sin respuesta, el texto llega a su fin y, a la vez, de manera simultánea, da posibilidades innúmeras para que la vida, la novela, quieran "seguir siendo". Es una continuidad *inherente* al concepto de circularidad, de circunferencia. Se llega a un punto *en el cual* no es posible determinar su fijación. De ahí se sigue la contemplación de un momento abierto, sin límites observables, sin demarcaciones exigibles.

De intentos y accidentes: "Amnesia"

En su estudio sobre Puga, Irma López dice que, "[E]n la indagación intimista Puga explora el aspecto socio-psicológico del ser (mujer u hombre) en una realidad concreta (*Historia 4*)". En este cuento--"Amnesia"--la autora no sólo presenta una realidad concreta, determinada, sino que hace que la voz narrativa sea inmersa de manera centrífugo-centrípeto en la narración, sea el personaje único del cuento y se revierta al final sobre su propio análisis interior, en un movimiento circular total--si cabe esa expresión: *total*, en cuanto que circular.

El título es parte integral de la narración y abre la secuencia de la misma en una continuidad que se mantiene hasta el cierre textual y sigue. Véase:

¿Qué pasó? ¿Qué demonios pasó? ¿Por qué estoy aquí? Una tienda de jeans que no conozco. La dependienta me mira amable: ¿Ya encontró algo? ¿De qué?, le pregunto azorada. Pantalones. Todos estos son los de su talla. Me fijo y veo que es talla 10. Soy talla 10. Es *lo primero* que sé *de mí* [énfasis añadido] (45).

En unas cuantas líneas la narradora se (re)descubre, y empieza el círculo a reencontrarse.

El diálogo en estos inicios es más bien interno, sin mayor expresión tipográfica; dejando que la lectura trabaje sola en sí:

¿Qué hago, chin, qué hago? Meterme en un hotel. Parece que tengo suficiente dinero. Meterme en un cuarto en donde nadie me vea. Allá.

Por una sola noche, sí, ¿cuánto cuesta? Mi nombre es Silvia Ramírez. Casada, sí. ¿Mi dirección? Tecolotes 124, Guadalajara. No, teléfono no tengo. ¿Equipaje? Me lo perdieron en la terminal de autobuses. Dicen que mañana me lo tendrán. Gracias. ¿Primer piso? Gracias. ¿Hay teléfono en el cuarto? ¿Y guía telefónica? Gracias (46).

Del cuarto se llama a un doctor, y al llegar éste, el diálogo es más insinuado:

No estoy asustada, doctor, sólo desconcertada. ¿Qué vamos a hacer? Primero que nada vamos a buscar su coche. A ver, déjeme ver las llaves...no son necesariamente de un volkswagen, pueden ser de un jetta, un caribe, un golf, una combi... ¿nada? ¿No recuerda nada? Absolutamente nada, pero a lo mejor sí son de vocho porque eso es lo primero que pensé cuando las vi. Y la tienda a la que fui es aquélla, de manera que tuve que haberme estacionado por aquí. Tenemos que ir a la municipalidad para que me presten un policía que nos acompañe. ¿Me espera aquí o viene? Voy (48).

Diálogo más insinuado, más aún dentro de un movimiento que lo guarda todo en un *centrifugopetismo* inherente.

Una clave para este acercamiento se da una líneas adelante cuando, luego de haber encontrado el auto, el médico sugiere *regresar* al domicilio de la afectada de amnesia: "[F]íjese en el camino, señora. No haga esfuerzos. Déjese estar. Que la memoria la agarre desprevenida (50)". Y el camino es *desandado* hasta encontrar personas que (re)conocen a la narradora-personaje. Así, cuando sale el carnicero del pueblo al encuentro del auto, se lee,

--Ya le tengo su carne, señora. ¿Se la lleva ya?

--Mejor bajo en la tarde.

--Está bueno.

Un diálogo común y cotidiano resulta expresado en esa forma en el texto, pero no es aún tiempo para ponerlo en esa abierta manera si se trata del relato principal: "¿[P]or qué no la recogió de una vez? ¿Cómo voy a recoger una carne que ni sé qué es ni para qué la quiero? Bueno, vamos a llegar a su casa...aquí se va a poner difícil la cosa, porque si usted no la reconoce, yo menos (51)".

El diálogo regresa total cuando el médico pregunta a los vecinos sobre la dirección de su paciente. Aquí esa paciente *recobra* el nombre: "--Perdone, señor, soy un médico de Pátzcuaro y traigo a la señora *Puga* que está recién operada de los ojos. ¿Cuál es su casa? ¿Esta? [énfasis añadido] (51)". La respuesta es negativa y se le indica adónde debe dirigirse: "[N]o, es el portón que sigue, más abajito. Donde vea muchos perros, ahí es (51)".

La autora ya se (auto)descubre en el pasaje mencionado, y el diálogo vuelve a la insinuación hasta que la vida del diario aparece tal cual es *en sí* y en el cuento:

Estos pastores alemán, ¿no los reconoce? Para nada. ¿Subo? Pues sí, qué más. Pero los perros me ladran a mí porque no me conocen. Perdoneme, señora, pero va a tener que abrir usted el portón. ¿Y si no me reconocen a mí tampoco? ¿Si no soy María Luisa Puga sino alguien más? Mire, baje. No abra, nomás acérquese y veamos cuál es la reacción de los perros. Dí-gales que se callen para que sepan que soy amigo (52).

El círculo comienza a ser círculo, y el diálogo (re)toma algo de su naturaleza textual, "--Cállense, perros. Abro o no? --Sí, están moviendo la cola (52)". El regreso a la casa cotidiana, al *ser* de siempre, devuelve todo al momento de empezar la narración, de empezar a pensar, de empezar a darle movimiento--circular--a lo que se ha querido decir.

La *conclusión* es contundente en este respecto: "¿...? Mierda. Ya no sé qué estoy escribiendo. ¿De qué se trataba este cuento? (52)". La característica del acercamiento propuesto es evidente: la narración *termina* donde ha comenzado. La autora se encuentra consigo misma y *con su* obra. Una vez más, la narración llega a una pregunta sin respuesta. Al mismo tiempo, se hace presente la

consideración de Gilmore sobre el nombre de la que escribe y su papel en lo escrito (véase las citas anteriores y *Autobiographics* 66-67).

"Épocas difíciles"

En este cuento el título también entra por completo en el desarrollo de la narración. *La crisis*, comentada en la novela vista al inicio de este estudio, aparece de manera directa como un elemento económico al que hay que tomar en cuenta, y la narradora-autora se muestra desde el inicio,

Dijeron que en el hotel había damas galantes...cortesanas. Putas, pues, pero de manera muy discreta y sólo en tiempos de crisis económica. El hotel estaba en remodelación. Casi terminado, pero había habido un asalto y la remodelación había quedado interrumpida. Era necesario aplicarle una inyección urgente de flujo económico (55).

Luego de esta premisa, la narradora se hospeda en ese hotel, y declara que es ella "una escritora ya de edad. Llego con mi lap-top y escribo en la noche y en las madrugadas (55)". El conocer circunstancias especiales que afectan a ese hospedaje da lugar a una situación en la que lo que se piensa *es lo que se piensa*, pero en un contexto aparte. Léase,

Pues fue así: casi por levantarme, me llamaron la atención unos gemidos como de perrita moribunda a la que dejan morir sola; de tanto en tanto alguien pasa y le da una patada, para acabarla de matar o algo. Me levanté y encendí la computadora, sin dejar de espiar los sonidos, porque nunca antes...Al abrir el programador de mi procesador me di cuenta: era perrita porque tenía voz de mujer. De mujer fingiendo no sé qué. Claro... las mujeres galantes. Las putas que yo no veo nunca porque me acuesto temprano (55-56).

Y surgen la preguntas dominantes: "...¿y él por qué no se oye?...¿[Q]ué clase de él es él? ¿Fingían los dos? Un servicio del hotel que a él le cuesta por todos lados. O ¿quien quiere la mayor discreción es él? (56)". La narradora se

vuelve investigadora--"..hay que seguirle, me propuse verlo (56)"--localiza a su sujeto en un sitio fuera de ese hotel: "...lo más cercano, tipo Lynis, Denis, Sanborn's (57)". Y ahí lo encuentra en compañía de la familia:

Alto, robusto, lindando en la gordura...Casado. Dos niños, chiquitos, gorditos y muy consentidos, pero muy bien amaestrados. Cuando está con ellos se siente el rey. Un rey severo y vigilante. Con una mirada quieta el bullicio trivial de su esposa...Miraba largamente hacia un punto inexistente. Muy solitario. Por eso no se oía anoche (57).

Y lo que la esposa dice, lo imagina--lo *sabe*-- la narradora, "¿[N]os vas a llevar otra vez a ese hotel tan lindo? Los niños lo disfrutaban como nada. Está de veras hecho para familias...Vamos a pasar el fin de semana, Rubén, no seas malito (57)". Y hay que confirmar esa certidumbre con la voz narrativa que dice, "[Y] también sé que los gemiditos de perrita lastimada suenan igual que esas frases, fingidas (57)".

Cierra el texto la narradora con la *identificación* de motivos: "[E]sto es un cuento, claro, sobre la hipocresía, no sobre la crisis económica. Pero al fin y al cabo son lo mismo (58)". La narración *se concluye en* sí misma. Es el *centrifugopetismo*, la circularidad que aquí se propone.

"Explicación"

En este cuento la autora-narradora *se autoexplica* su vocación y reafirma el modo en que habría y ha de ser el desarrollo de la misma. Una vez más, el título es parte integral del cuento en sí: es una explicación y un reconocimiento de una vocación vitalicia.

Esa vocación viene de muy antes, y la narradora-autora mantiene el eje narrativo de la Ciudad de México, Acapulco, Zirahuén y la capital de Kenya. Se lee:

Voy a estar aquí un año. Vine a escribir una novela. Pero no quiero sonar a esos reportajes atroces que hacen los nuevos caníbales (los reporteros internacionales). Seguramente por aquí cerca hay una guerra, una hambruna, algún etnocidio. No es sobre eso que quiero escribir. Quiero escribir a

África, la cuna del ser humano (60).

El movimiento simultáneo de tiempos se aprecia cuando la escritora percibe de manera clara su futuro, y de Kenya se va, en retrospectiva, hasta Acapulco:

Mi hermano y yo de niños éramos muy amigos. Luego las circunstancias nos separaron. Yo tenía nueve años. Él 10...Desde muy pequeño él anunció que quería ser médico. ¿Y tú?, me preguntó...No sé, no sé, no sé, le decía, no soy buena para nada. Lo que era cierto. Hasta que un día en que vino de vacaciones a casa de mi abuela, descubrí. Yo tenía que ir al dentista. Tenía terror. Nos sentamos en la terraza y me explicó detenidamente lo que es la guatapercha. Cómo la usaban los dentistas en aquella época. *Vi lo que me estaba diciendo*. Lo interrumpí: Ya sé qué quiero ser de grande. ¿Qué, dentista? No, escritora [énfasis añadido] (61-62).

Y al hacer un resumen de su profesión--de su vida--, hace eco de lo que ha manifestado Irigaray respecto a las diferencias--inútiles de definir--entre el hombre y la mujer:

Gender alienation occurs as a result of the reduction of the two to the one: the human gender, so-called universal and neutral.

This alienation cannot be overcome by abolishing what remains of the 'two', but rather by affirming the *differences* between woman and man and granting *equivalent values* to the two genders [énfasis añadido] (*Democracy Begins* 150).

Se lee en "Explicación":

En eso se ha ido la vida: escribir África, Inglaterra, Acapulco, el D. F., Zihahuén, la orfandad, la pareja, fuereñez... palabras que ahora recorro en mis cuadernos buscando el motivo de mi vocación: la escritura. Esa *totalidad* que sentía en África cuando *dejé de ver* a los negros para *fijarme* en los blancos. Fue cuando *vi la diferencia* como algo *equivalente* [énfasis añadido] (62).

Ese rencuentro centrífugo-centrípeto del ser, de la vida y la escritura, esa totalidad (con)forman la vena de Puga y se da al lector de manera plena, directa, sin mayores rebuscamientos.

Inventar ciudades

Dividida en 23 capítulos, esta novela recoge lo que ha sido siempre su guía para esta autora: ese eje narrativo mencionado desde el inicio de este estudio. Eje geográfico que aparece tanto en cuentos cortos como en novelas, y que en *Inventar ciudades* se refuerza con la (re)lectura de sus propios cuadernos de apuntes y tiene en esta instancia un sistema basado en el epígrafe sobre la mirada, el tacto y el oído, que se lee en la página nueve:

La mirada: Ruido. Formas inconexas que no se incorporan en ningún diseño: se agitan sufrientes

El tacto: Ruido. Las superficies se rompen abruptamente; se enchuecan o se descarapelan. Se oxidan o resquebrajan.

El oído: Ruido. Algarabía de la inconsciencia. Involuntario y feroz; irritante y atropellador.

En cada capítulo ocurre la subdivisión Mirada, Tacto, Oído, mas no de manera rígida, aunque en *general*, la aplicación de cada uno de estos apartados es a personajes específicos en la novela, los cuales son tres: Licha, Lorenza y Carlos, quienes se desenvuelven de manera respectiva en, *Mirada*, *Oído* y *Tacto*.

La premisa sobre la que se desarrolla la narración es la siguiente: una pareja, ya de edad, Licha y Carlos, vive en un pueblo pequeño del estado de Michoacán; Licha es tallerista en un pueblo un poco más grande; él, contratista en pequeña escala; Lorenza, niña de ocho años, nacida en la Ciudad de México, va a vivir con ellos luego de haber perdido a su padre y luego a su madre.

A través de la obra, la narración se sostiene en un gran y constante monólogo interior de cada personaje, en la intervención de una narradora omnisciente y en el juego de voces narrativas ya familiares en Puga, que en *Inventar* se complementa con el agregado de la utilización del diálogo, que aparece con mayor frecuencia que en las obras hasta aquí vistas.

La narradora omnisciente cumple su función de *estar en* la psique de los personajes a la manera tradicional: describe cierto cuadro y se introduce en lo íntimo para *ser* parte del que siente lo descrito. Léase el momento en que la niña de la novela llega a su nueva residencia:

Oye su corazón correteando como un loco. Como ella quisiera corretear entre estos árboles para encontrar un camino que la llevara fuera de aquí, lejos, hasta la ciudad de México, en donde estaría su madre esperándola. Pero no. Ya no. Su madre se murió (12).

Este ir y venir entre lo describible en lo físico y la reacción interna es constante a través de toda la obra, con la particularidad de que la narradora *es* el personaje *desde* ese interior, y cada uno de ellos monologa de acuerdo a como es en sí, lo cual se nota ya en el pasaje visto: la expresión "correteando como un loco" es muy de una niña de ocho años, cuyo ámbito interior se ve explorado aún más, según se verá.

Del epígrafe se toman tres sentidos que tienen, según el epígrafe, un hilo que los une y los guía: el ruido. En este caso, podría decirse el ruido interior que cada personaje lleva y siente a su modo, lo que toma la autora para proporcionar a la voz narrativa una perspectiva apropiada para conocer y dar a conocer a cada uno.

En un apartado *Tacto*, se define a la pareja:

Para Carlos no había problema. Se ponía. Aceptaba la vida como venía. Entraba y salía. Se relacionaba de otra manera con el mundo. A Licha le había tomado, muchos años, muchos, aceptar que los hombres son distintos. Siempre creyó que sentían como ella, que reaccionaban como ella y sufrían igual y por las mismas cosas (18).

Hasta que un día se dio cuenta de que "...las palabras no se parecían a las cosas que nombraban. Las palabras habían envejecido, pero las cosas no. Eran iguales, sólo que ahora sin nombres tan precisos (18)". La simultaneidad se presenta de inmediato, al surgir el diálogo enseguida de la cita:

--¿Qué cosas--le había preguntado Carlos--.Si quieres que entienda tu depresión tienes que ser más explícita.

--Las cosas de la vida. Todo. *Lo que tocas, lo que ves, lo que oyes*. Se te dejan venir a la conciencia y las palabras ya no les quedan. Son más rápidas (las cosas), más vitales...

--Pero como qué, dame un ejemplo.

--No sé, las situaciones que se van presentando. La manera en que va cambiando el mundo. Lo inasible que resulta el presente. ¿No te asombra? ¿No te preocupa?

--No pienso en eso. O mejor dicho: no me dedico mucho a pensar en eso. Bastantes problemas tengo [énfasis añadido] (18).

Las dos personalidades quedan esbozadas, y el énfasis que se indica establece el ir y venir a la guía del epígrafe que funciona como un conductor más del sistema narrativo.

En este sistema, el monólogo interior es uno de los principales apoyos. En el caso del personaje de Lorenza--cuya personalidad se presupone en el inicio del desarrollo, tiene sólo ocho años--la voz narrativa *es* Lorenza, ya que se conoce su pensamiento a través de un diálogo casi constante que sostiene con su padre muerto y un diario que escribe a su madre recién fallecida.

Al revertirse en Lorenza, la narradora *está* de manera total *en* el personaje. *Habla* como Lorenza y *escribe* como Lorenza. *Es*, en un movimiento centrífugo-centrípreta, *ese* personaje.

Al llegar a su nueva casa, Lorenza encuentra a un amigo nuevo. Y es un amigo que le presenta Licha, de la que es también amigo: Esteban. La presentación ocurre el mismo día de su llegada a la casa enmedio del bosque:

--Ven, te voy a presentar a Esteban.

--¿Esteban? ¿No que aquí no vivía nadie más que ustedes?

--Esteban estaba aquí desde mucho antes de que llegáramos nosotros. A-sómate. ¿Qué ves?

--Nada--la niña se veía sorprendida.

--¿Cómo nada? ¿Qué hay allá afuera?

--Nada. Sólo árboles, no hay nadie. ¿Esteban es un niño? ¿Tú tienes un hijo?

--Ay, Lorenza, si sabes muy bien que no tengo hijos...Mira bien. No son sólo árboles árboles. Y no son iguales. A ver si descubres cuál es Esteban.

--¿Es un árbol?--preguntó decepcionada.

--Un árbol amigo, que decidió cuidar esta casa. ¿Cuál crees que sea?

--Hmm... --no jugaba, no mostraba mucho interés. Más bien parecía que quería cumplir con un deber. Su expresión era levemente azorada.

--Pues.. ése

Un árbol altísimo, grueso, añoso (14).

Amigo que habría de unir a Licha y a Lorenza, la cual conversa con el árbol y retoma el diálogo con su padre justo frente a Esteban. En ese momento, ella se entera de que aún no podrá hablar con su madre, "--¿Y por qué no puedo hablar con ella si está ahí, junto a ti? Porque es muy pronto. Dentro de un tiempito la vas a oír a ella también (29-30)". En esa misma ocasión, la niña *recibe* su primera lección sobre la vida, cuando oye que el padre le dice, "Vivir bien no quiere decir portarte bien, hija. Quiere decir fijarte en todo. Buscar entender todo. --*Antes* no me decías eso, papá". La nueva realidad cae sobre ella: "Porque antes no estabas sola [énfasis añadido] 30)". Este monólogo interior ha de seguir con algunas instancias de interrupción.

En cuanto a Carlos, ya se ha visto su actitud general, mas en un apartado de *Tacto*, se puede leer,

Carlos estaba allí. Su voluminosa camioneta parecía echada, dormitando y Carlos adentro, leyendo algo. Tranquilo. Cuando tenía que hacer algo, tenía, no había manera de soslayar, posponer, abandonar. Tenía. Lo inundaba la tranquilidad. Igual le sucedía cuando sufría algún percance. La vida se acumulaba en ese instante. El espacio se concentraba en ese punto: resolver el asunto. Carlos era un resolovedor nato (31).

Para este personaje, la circunstancia que exige acción concentra--él incluido--todo: espacio, vida, (re)acción, en un movimiento único, propio del a-

cercamiento propuesto aquí. Carlos aparece ya como inamovible en su actitud ante la vida, y así ha de seguir. El recordar épocas de infancia--el hermano mayor era un bravucón y un día se enfrentaron unos segundos: la firmeza de Carlos-niño había ganado (62-63)--sólo reconfirma su modo de actuar: esto es lo que hay que hacer, y es lo que se hace.

La narración se dedica más a Lorenza y a Licha en momentos definitorios de la novela. Momentos que han de unir aún más a estos dos personajes. Esta situación se evidencia cuando Lorenza sugiere escribir un diario para su madre. Licha, cuando la niña le pregunta cómo se hace, responde, "--Le pones la fecha y luego comienzas a platicar, pero en lugar de hablar, escribes. Cuentas lo que quieras. Escribe mejor con pluma. El lápiz se borra (52)". Lorenza capta, asimila lo que se le indica, y empieza a *hablarle-escribirle* a su madre. En esta instancia, la voz narrativa omnisciente es de facto la niña que escribe: no hay más perspectiva que la que, debido a su edad, necesariamente pertenece a Lorenza. Léase en el apartado de *Tacto*:

Comenzó: "Te voy a escribir porque a ti te gustan mas las palabras escritas que las habladas. Tu me leías los cuentos y mi papá me los contaba. A mi me gusta de las dos maneras. Creo que ya sabes todo de mi vida nueva. La bici. El árbol Estevan. Mi cuarto. Mi escuela. Este pueblito. ¿Se que lo bes todo verdad mamá? Pero Licha dice que de todas maneras te cuente. Que escriba aquí lo que no quiero decirle a nadie..." (55).

En este apartado se presencia un gran movimiento centrifugo-centrípeta al presentar la voz narrativa la cita con una intervención en tercera persona--*comenzó*--y seguir con un entrecomillado en el cual se muestra *su propia lectura y la transcripción de* lo que escribe la niña. Es más, la narradora necesita *estar* en la psique de Lorenza a fin de decir lo que ésta ha escrito, circunstancia que en este

respecto--el diario de Lorenza--ocurre cada vez que se da a conocer lo que la niña escribe.

Otro momento de simultaneidad se da cuando la voz narradora sigue su función omnisciente al describir una situación de la familia, en la que se está a punto de tomar la cena: "--Me gusta mucho estar aquí con ustedes--dijo Lorenza de pronto. Nadie le preguntó. Lo dijo solita". De inmediato, la misma narradora se revierte a sí misma y se coloca en el plano de opinar: "[A]hora, cuidado: Carlos y Licha están estremecidos de emoción, *como es natural*. Ojalá no le echen un rollote aburrido a la pobre niña [énfasis añadido] (76)". Mas no, todo sigue en el tono inicial y vuelve la omnisciencia a dominar.

El desarrollo del personaje de Lorenza continúa como se ha visto, con monólogo interior en sus conversaciones con su padre y su diario dirigido a su madre, con la cual nunca llega a sostener un acercamiento oral, además de sus soliloquios con el árbol Esteban.

El personaje que falta por (auto)definirse es Licha, y en *Inventar* su desarrollo tiene su punto de partida en los cuadernos que ha ido escribiendo a través de los años y que siempre ha revisado de manera constante, y en este caso hay cuatro capítulos en los que se ve a sí misma en la perspectiva de su propio tiempo.

En el primero de ellos, Lorenza le pregunta a quién le escribía tanto cuaderno, a lo que Licha responde, "--A nadie. A mí. Comencé a escribirlos para entender el mundo. Las cosas que no sabía ni cómo preguntarle a nadie. Cosas que sentía y de las que no oía hablar. Las iba poniendo en mi cuaderno... (85)".

Más adelante rememora sobre su existencia 20 años atrás: "[E]n esa época me estaba inventando el yo. El yo que quería escribir procesos de vida, identidades en transición. Momentos...El yo que quiere sentir qué siente Lorenza. ¿Y lo inventé? (99)".

En el capítulo del cuaderno 2, continúa la autobúsqueda con su perspectiva de mujer ya madura, que podía "dejar de mirar por completo para afuera (podía seguir haciendo las cosas como autómata) para instalarse en su paisaje interno, que se veía reforzado, subrayado por los sonidos exteriores (121)". Y es lo que hace, viaja hacia su propio interior para encontrarse:

¿Qué había pasado con la vida en esos 50 años? Minuciosamente la había perseguido con las palabras que anotaba en sus cuadernos--de los que llevaba leídos 21. La *había* perseguido, ya no. Ahora el cuaderno sólo quería mirar. Para atrás, para adelante, en torno, a la niña, al mundo. Sobre todo quería mirar esos 50 años transcurridos y aceptar lo que había pasado en ellos (énfasis del texto 121).

En el ir y venir en su propio ser, Licha se acerca al (auto)descubrimiento de lo que hay que hacer en esta existencia.

Ya en el capítulo 3 de los cuadernos, el reencuentro consigo misma se inicia. La voz narrativa dice qué pasaba, y en un movimiento centrífugo-centrípeto, el personaje toma la narración:

El horror de ver a la gente despreciándose. En Nairobi dominaban las diferencias: los latinoamericanos, los asiáticos, los africanos, y, dentro de éstos, las diferentes tribus. Dentro del grupo propio, recordó Licha al ver el apellido Bifani, uno se sentía feliz, congruente, capaz de todo. *Éramos* tribu. Yo escribía en el cuaderno desesperadamente, tratando de entrar en el afuera, pero el afuera no era de nadie. Era el escenario de nuestras diferencias: los blancos suizos, los blancos ingleses, los blancos holandeses (énfasis añadido 168).

Desde el "éramos", la voz narrativa *es ya* Licha quien narra. Y no era en ese entonces el momento de "entrar en el afuera". Esta situación era conocida desde tiempo atrás. De niña ella supo que "era más café que los demás". Y ahora, ya en el presente, había que aceptar eso y todo: "[U]na voz café, dijo Licha en voz alta...[U]na voz café que *se empezó a mirar y empezó a mirar* (énfasis añadido 183)". La autoaceptación, el rencuentro consigo misma, cobra forma, conciencia: se da. Centrifugopetismo del personaje.

Toda esa situación se resuelve al final textual--no total, ya que el final queda abierto--de la novela, cuyo último capítulo es el 4 de los cuadernos, en el que Licha *busca* un apellido: Hernández. Es un apellido que la sorprende, y mira a Esteban,

--¿Quién es Hernández?--el mutismo de Esteban era a veces desesperante. Como el malhadado futuro: mustio, silencioso, indiferente--.No tiene cara, no tiene sexo, no tiene época...Y sin embargo es a ese apellido al que le tengo que hablar (212).

La confusión aparece, y en un momento dado de la vida doméstica en la que hay que poner atención a detalles diferentes a los que la apremian, "[E]n una vuelta al refrigerador contempló, o descubrió más bien, su escritorio: la pila de cuadernos. El cuaderno abierto. La pluma...(213)". Licha se redescubre. Y al repensar(se), la autoaceptación, autodefinición, se acerca.

El monólogo interior--y la última intervención de la voz narrativa omnisciente--que cierra la novela es definitorio para el personaje y, a la vez, abre el desarrollo a continuar de la obra:

Hernández, volvió a sentir la mujer; esto es Hernández. Lo transcurrido en estos cuadernos. No. El interlocutor. Pero no es hombre. No es mujer tampoco. Es quien recibe el vivir que llevo, que he llevado dentro, que con-

conversa con el vivir que veo afuera...Este diálogo con Hernández, se dijo muy quieta, muy concentrada, muy asombrada; esta revisión, esta *recreación* es lo que tengo para darle (énfasis del texto 221).

El viaje de reencuentro, el círculo que se cierra y recomienza, que *es*. Ya no cabe esperar más: la autoconsciencia la invade, la sobrepasa. Más allá del sentido literal, Licha,

...comenzó a encender luces. Esta vida vivida. Este saber cómo pasó. Este estar en el otro extremo, pero saberme allá, en aquel comienzo, como está ella ahora. Éste es el libro, suspiró, que he vivido toda mi vida. Y es para Lorenza. La historia que siempre he querido contar y no podía. Sólo pude escribirla a diario.

¿Será? Mientras veo crecer a Lorenza. Mientras la ayudo a que se haga fuerte. Mientras estoy aquí (221).

Licha-personaje completa y por completarse; *Inventar ciudades*, que ha de seguir.

"La indagación del yo y la experiencia social femenina", que menciona López (*Historia* 3) y las observaciones de Gilmore sobre lo que llama *autobiográfica*, se han visto en esta novela, así como en los otros textos estudiados. Asimismo, se ha constatado la amplia gama de instancias en las que se ha podido aplicar el acercamiento centrífugo-centrípeta, en cuanto a la simultaneidad de ocurrencia de narradora, narración y personajes, a la obra de María Luisa Puga.

Capítulo cinco: *Conclusión*

Se ha intentado mostrar aquí la función que puede tener el concepto del *centrifugopetismo*, el cual constituye la óptica de lo centrífugo-centrípeto respecto a la literatura, en particular a la narrativa. De manera fundamental, se propone un acercamiento que se basa en la simultaneidad: "Se llaman simultáneas por naturaleza aquellas cosas en que la existencia de una de ellas presupone recíprocamente la de la otra, sin que la una sea causa de existencia para la otra (Aristóteles, *Tratados* 45)". La simultaneidad a considerar se propone en cuanto al yo enunciante y enunciado (voces narrativas); a la ocurrencia (ser uno y ser otro, por ejemplo), lo que se esquematiza en las cuatro figuras al final del capítulo uno.

Este acercamiento, en sus principios, parte de las ideas expuestas por Cerna-Bazán en su cátedra *Styling the Subject: From Modernism to Avant-Garde in Spanish American Literature*, en el otoño de 1997 en la Universidad de Texas en Austin. En ella se hace mención del *estadio espejo*, de Jacques Lacan, el cual ofrece parte del motivo original de lo centrífugo-centrípeto: la imagen *doble* de un solo sujeto que establece la simultaneidad de acto en la automirada, y en ese estadio se apoya también este acercamiento.

La simultaneidad se relaciona también con el movimiento circular, de cuyas fuerzas actantes--centrífuga y centrípeto--se forma el término *centrifugopetismo*. De lo circular se ha propuesto desde hace tiempo aplicar el concepto a una narración cuyo inicio y final coinciden en circunstancia de lugar, personas, situación o tiempo. Esta circularidad entra asimismo en el acercamiento

que se propone, dado que la circunferencia se compone de un número infinito de puntos y no es posible determinar dónde principia y dónde termina, de ahí que, si se arriba a la conclusión de que cierta narración es circular, no puede establecerse en definitiva un final y, por tanto, el *centrifugopetismo* la propone como narración abierta, como se ha visto en los capítulos anteriores.

Otro elemento base de este acercamiento lo constituye la idea de Northrop Frye sobre la relación inconsciente escritor-lector que denomina *circunferencia* (*The Bush Garden* 214), una situación de ocurrencia simultánea.

Ésta se da de igual modo en lo que se toma de Gérard Genette como una de las guías del acercamiento. Entre otras cuestiones, Génette declara que un texto puede considerarse como "a woven tissue of figures in which the time (or, as one says, the life) of the writing writer and the time (life) of the reading reader are tied together and twisted into the paradoxical medium of the page and the volume (*Figures* 69)". Cardinal para lo centrífugo-centrípeto es lo que se ha leído: el tiempo *simultáneo* que ocurre entre el escritor en acto ("writing") y el lector en acto ("reading"). Lo reafirma el propio Génette al considerar al medio común de enlace--el libro en sí--como "paradójico", ya que tal medio puede considerarse *inerte* en cuanto al aspecto físico, pero sin el cual no habría enlace alguno.

Al establecer ese enlace con tres escritoras mexicanas contemporáneas, hase tomado también en consideración algunos pensamientos de Leigh Gilmore en cuanto a lo que puedan tener de autobiográfico las obras analizadas, y que se leen en su libro *Autobiographics*, y que se han presentado en su oportunidad.

Para este estudio se ha seleccionado a tres escritoras que sienten a su manera la realidad de su país y el papel que tienen ellas, como autoras, en la cotidianidad de ese país. El impulso que se observa en la obra realizada por las escritoras mexicanas--véase cita que sigue--ha dado ocasión para tomar estas tres en particular y a algunas de sus obras representativas para aplicar el acercamiento aquí propuesto.

Las tres autoras tratadas en este estudio, Carmen Boullosa, Bárbara Jacobs y María Luisa Puga, pueden ser vistas a la luz de lo que expresa Llarena sobre las letras femeninas mexicanas en tiempos recientes:

La segunda mitad del siglo resulta especialmente alumbradora cuando nos aproximamos a la narrativa femenina escrita en México. Una considerable proliferación de nombres--sobre todo en las últimas décadas--y no pocas obras que ya se citan a menudo como clásicas, permiten percibir a estas alturas singulares "piedras de toque" con las que emprender una rica y atractiva lectura de un espacio creativo donde, a la indudable calidad literaria, se une también la variedad de estilos y tendencias ("Piedras de toque").

Boullosa, Jacobs y Puga tienen la fuerza necesaria también para entrar en el enfoque de Reckley Vallejos, quien dice sobre el punto de la realidad actual mexicana que,

Saber que el arte transgrede las fronteras de los géneros y que el testimonio y la memoria colectiva pueden apoyar la reconstrucción histórica, aunque nunca lleven a lo inequívoco, sólo indica la complejidad del discurso textual cuando éste se pone en contacto con el mundo, particularmente cuando se roza con el afán mexicano de la paradoja. La forma en que manejamos los sistemas de información es, en sí, un cuento; complicado, además, por la abundancia de fuentes, la conciencia de pluralidad y por la resistencia y la conformidad a las visiones que pretenden ser unificadoras ("La colectividad..." 51).

Las tres escritoras que se han visto, Boullosa con su tratado bisexual de un(a) pirata de Francia en el siglo XVI en *Duerme*; una exploración de Moctezuma en el México de finales del siglo XX en *Llanto: novelas imposibles*; y en un intento en el tiempo sin tiempo en *Cielos de La Tierra*; Jacobs en su tratado sobre las relaciones familiares de inmigrantes en tierras extrañas--las obras aquí estudiadas--; y Puga con su inquietud perenne de ver a su país y al mundo en crisis casi asfixiante--sus obras en general--, presentan lo expresado en la cita anterior.

Ya se ha dicho en el Capítulo uno que existe un hilo conductor general en estas autoras: la violencia. Se muestra este conductor en su expresión histórico-temporal en Boullosa; en lo contemporáneo, Puga; y en lo personal, Jacobs, que es hija de inmigrantes. Asimismo, aparece lo autobiográfico, que las tres admiten y que en Puga la acompaña hasta en su última obra en sus últimos días de vida: en diciembre de 2004 hizo la presentación de *Diario del dolor*, en el que da cuenta del sufrimiento físico en su persona:

Para cualquier escritor uno de los motores para escribir es algo que de alguna manera está invadiendo su existencia; ese algo puede ser una curiosidad, un sentimiento de frustración, lo que sea. En mi caso fue el dolor... Como siempre he resuelto ese tipo de problemas con la escritura, pues dije: 'voy a escribir'. Al hacerlo, me dio curiosidad conocer el dolor, y empecé a primero espiarlo, merodearlo; después a sospechar que no era tan mala persona, que no era un asunto en contra mía; había una enfermedad que se llama artritis y el dolor era una consecuencia (Montaño "El nuevo libro...").

Ese mismo mes de diciembre fallecía esta autora, 15 días después de esta presentación.

Tanto de María Luisa Puga como de cada una de ellas, puede decirse que, a su manera propia de escribir, muestra su preocupación, su dedicación a su oficio haciendo eco de lo que ha expresado Margaret Atwood: "[C]ualquier escritor debe estar comprometido con la escritura, si no ocurre así entonces no es un escritor, es alguna clase de político (Montaño Garfias, 'La diferencia...')". Y se ha visto en este estudio el compromiso autoral que cada una siente y lo ha expresado directamente en su obra creativa.

A algunas de las obras de estas autoras, con su pluralidad de voces narrativas, interacción con su propia obra y el entremezclado de tiempos, se les ha aplicado el tratamiento de lo centrífugo-centrípeto explicado en forma breve en las páginas de la **Introducción** y sintetizado en las figuras que la acompañan. Al hacerlo sobre tres versiones, tres conceptos de lo que es la narrativa, se puede decir que el *centrifugopetismo* puede ser utilizado en el análisis de la narrativa a cualquier obra en la que se aprecie un atisbo de simultaneidad, esencia de este acercamiento. Éste, por supuesto, queda por ahora en su presentación. Aquí sólo se han dado los pasos iniciales si bien de manera muy concreta y directa.

Para concluir, se ha de citar a Patán, quien en su artículo "La percepción de la otredad en cuatro narradores", ofrece un compendio de lo que aquí se ha venido aplicando:

De esta manera, escribir es cruzar las fronteras psicológicas de nuestros personajes, entrar en su esencia sin mezclarla a la nuestra. Ser los otros y nosotros sin conflictos de personalidad. Por así decirlo, una sana esquizofrenia (113).

Esa esquizofrenia--incoherencia mental, se le llama en forma genérica--desarticulante, que en literatura y en otras formas de arte podría ser comprendida bajo el rubro de *posmodernismo*, se ve conjuntada en las obras de gran presentación personal y literaria que se han estudiado en este ensayo. De ahí que sea en extremo posible que Boullosa, Jacobs y Puga muestren--haya mostrado, en el caso de ésta última--su conformidad con esta declaración final, que ayuda a cerrar aquí con una idea relacionada: la sanidad es, en ocasiones, simultánea con su contrario.

Bibliografía

- Ansoleaga, Blanca. "Mi padre, jefe de la tribu". *Escribir la infancia: Narradoras mexicanas contemporáneas*. Coords. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco. Cd. México: El Colegio de México, 1996. 99-108.
- Aristóteles. *Tratados de lógica (El organon)*. Estudio, preámbulos y notas, Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1972.
- Bados-Ciria, Concepción. "Vida con mi amigo y Juego limpio, de Bárbara Jacobs: alternativas de la autobiografía". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. Oct. 1998-Ene. 1999: 57-65.
- Beer, Gabriella de, comp. *Contemporary Mexican Women Writers: Five Voices*. Austin: U de Texas P, 1996.
- Boullosa, Carmen. "Algunos compromisos de una reaccionaria" *Humboldt* 119, 1996. 5 de abril de 2002 <<http://www.goethe.de/in/d/frames/pub/hu/s/hu119.html>>
- _____. *Cielos de la Tierra*. México: Alfaguara, 1997.
- _____. *Duerme*. México: Alfaguara, 1994.
- _____. *Llanto: Novelas imposibles*. México: Era, 1992.
- _____. "El padre, el hijo y el huérfano". *La Jornada Semanal* 22 de marzo de 1998. 22 de marzo de 1998 <<http://www.jornada.unam.mx/>>
- _____. "La traición y la memoria". *La Jornada en internet* 19 de julio de 1999. 19 de julio de 1999 <<http://www.jornada.unam.mx/>>
- Cerna-Bazán, José. *Sujeto a cambio*. Ann Arbor: Latinoamericana Editores, 1995.
- _____. *Styling the subject: From Modernism to Avant-gard in Spanish American Literature: Lectures*. U. T.-Austin, Fall. 1997, Sept.2-Dic. 2.

- Chorba, Carrie. "Llanto: A Challenging Approach to Historical Literature and National Identity." *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo--la escritora Carmen Boullosa"*, Berlín, Nov. 18-19, 1997. Eds. Barbara Dröschner y Carlos Rincón. Berlín: Tranvía, 1999. 171-180.
- Don, Ruben. "Bárbara Jacobs: Feliz entre *Atormentados*". *Librusa* 25 de julio de 2002. 2 de diciembre de 2002 <<http://www.librusa.com.index.html>>
- Dorion, Hélène. "Tiempo, huellas". Trans. C. Duarte y P. Serrano. *La jornada semanal* 28 de diciembre de 2002. 28 de diciembre de 2003 <<http://www.jornada.unam.mx/sem-cara.html>>
- Frye, Northrop. *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi, 1971.
- Gac-Artigas, Priscilla. "Carmen Boullosa y los caminos de la escritura". *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas* Ed. Priscilla Gac-Artigas sin fecha. 20 de marzo de 2000. <<http://bluehawk.monmouth.edu/~pgacarti/>>
- García Bonilla, Roberto. "Bárbara Jacobs". *Hispanamérica: revista de literatura*. 27:80-81 (1998 Aug.- Dec). Gaithersburg: 1998. 159-169.
- García de León, Antonio. "Los prodigios del tiempo". *Fractal* No. 5 1997 abril de 1997. 4 de marzo de 2001 <<http://www.fractal.com.mx/F5garcia.html>>
- Genette, Gérard. *Figures of Literary Discourse*. Trad. Alan Sheridan. New York: Columbia UP, 1982.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- González, Demetrio A. "Recordar a pesar del olvido, la alienación en *Cielos de la Tierra*". *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo---la escritora Carmen Boullosa"*, Berlín, Nov. 18-19, 1997. Eds. Barbara Dröschner y Carlos Rincón. Berlín: Tranvía, 1999. 210-220.
- Güemes, César. "Los lectores me infunden energía, impulso y temor: Carmen Boullosa". *La Jornada en internet* 13 de julio de 1999. 13 de julio de 1999 <<http://www.jornada.unam.mx/>>

- _____. "Todo lo vivido es susceptible de escribirse, dice María Luisa Puga". *La Jornada en internet* 28 de febrero de 2003. 28 de febrero de 2003 <<http://www.jornada.unam.mx/>>
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. "Vertiente histórica y procesos intertextuales en *Duerme*". *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo--la escritora Carmen Boullosa", Berlín, Nov. 18-19, 1997*. Eds. Barbara Dröschner y Carlos Rincón. Berlín: Tranvía, 1999. 145-152.
- "Historiography." *Wikipedia*, the free encyclopedia. 3 de junio de 2003. 11 de junio de 2003 <<http://www.wikipedia.org/w/wiki.phtml>>
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier UP, 1980.
- Ibsen, Kristine. "Entrevistas: Bárbara Jacobs/Carmen Boullosa". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Ed. David W. Foster. 24:2 (1995 Nov). Tempe: ASU, 1995. 46-64.
- "Información general sobre el Esperanto". 27 de abril de 2000. 7 de julio de 2003. <<http://www.ttt.cam.upv.es/~rausamon/canal-esperanto/kurso/informoj.html>>
- Irigaray, Luce. *Democracy Begins Between Two*. Trad. Kristeen Anderson. Athlon: Londres, 2000.
- _____. *je, tu, nous: Towards a Culture of Difference*. Trad. Alison Martin. New York: Routledge, 1993.
- _____. *This Sex which Is not One*. Trans. Catherine Porter con Carolyn Burke. Ithaca: Cornell U P, 1985.
- Jacobs, Bárbara. *Adiós humanidad*. México: Alfaguara, 2000.
- _____. *Doce cuentos en contra*. Madrid: La Palma, 1996.
- _____. *Hojas muertas*. México: Era, 1988.
- Jiménez de Báez, Yvette. "Marginalidad e historia o tiempo de mujer en los relatos de Bárbara Jacobs". *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*. Coords. Aralia López González, Amelia

- Malagamba y Elena Urrutia. Cd. México: El Colegio de México, 1990. 127-137.
- Klages, Mary. "Postmodernism". 21 de abril de 2003. 6 de junio de 2003
<<http://www.colorado.edu/English/ENGL2012klages/pomo.html>>
- Kristeva, Julia. *Interviews*. Ed. Ross Mitchell Guberman. New York: Columbia UP, 1996.
- _____. *The Kristeva Reader*. Trans. Seán Hand and León S. Roudiez. Ed. Toril Moi. Oxford, UK: Basil Blackwell, 1986.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1997.
- _____. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Trad. Alan Sheridan. Ed. Jacques-Alain Miller. London: Vintage, 1998.
- Larroyo, Francisco. "Estudio introductivo". Aristóteles. *Tratados de lógica (El organon)*. México: Porrúa, 1972.
- Llarena, Alicia. "Espacios íntimos, discursos híbridos: Bárbara Jacobs".
<<http://www.infonegocio.com/aliciallarena>> 2000. Agosto 4 de 2003.
- _____. "Piedra de toque: Un panorama incompleto de la narrativa en México".
<<http://www.infonegocio.com/aliciallarena>> 1998. Agosto 4 de 2003.
- López, Irma. *Historia, escritura e identidad: la novelística de María Luisa Puga*. New York: Peter Lang, 1996.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Explained: Correspondence 1982-1985*. Eds. Julian Pefanis and Morgan Thomas. Trans. Don Barry, Bernadette Maher, Julian Pefanis, Virginia Spate, and Morgan Thomas. UM Press: Minneapolis, 1992.
- Machoud Nivón, Corinne. "Transgresión del espejo: traducciones, figuraciones y migraciones en *Llanto Novelas Imposibles* de Carmen Boullosa". *La otredad: Los discursos de la cultura hoy: 1995*. Comp. Silvia Elguea Véjar. México: 1997. 35-43.
- McGowan, John. "Postmodernism". *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. 23 de marzo de 2005. 23 de marzo de 2005
<http://www.press.jhu.edu/books/hopkins_guide_to_literary_theory>

- Minardi, Giovanna. "Duerme: La mascarada, ¿pérdida o conquista de una identidad?". *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo--la escritora Carmen Boullosa"*, Berlín, Nov. 18-19, 1997. Eds. Barbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlín: Tranvía, 1999. 153-161.
- Montaño Garfías, Éricka. "El nuevo libro de Puga 'es una ventana para entender el dolor' ". *La Jornada en internet* 10 de diciembre de 2004. 10 de diciembre de 2004 <<http://www.jornada.unam.mx/>>
- _____. "La diferencia entre la literatura viva y la muerta es la pasión, sugiere Margaret Atwood". *La Jornada en internet* 28 de Nov. de 2002. 28 de Nov. de 2002 <<http://www.jornada.unam.mx/>>
- Morales, Alejandro. "Cielos de la tierra por Carmen Boullosa: Escribiendo la utopía mexicana a través del eterno apocalipsis mexicano". Trad. Francisco J. Íñiguez. *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo--la escritora Carmen Boullosa"*, Berlín, Nov. 18-19, 1997. Eds. Barbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlín: Tranvía, 1999. 193-201.
- Patán, Federico. "La percepción de la otredad en cuatro narradores". *Anuario de Letras Modernas*. Ed. Mauricio López. Cd. México: UNAM, 1996. 99-114.
- _____. "Los narradores ocultos". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. Abril-julio 1997. 24-33.
- Pfeiffer, Erna, ed. *Exiliadas, emigrantes, viajeras: Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. 1995. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995.
- Prado G., Gloria M. "En el amplio espacio de los márgenes: Cielos de la tierra de Carmen Boullosa". *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo--la escritora Carmen Boullosa"*, Berlín, Nov. 18-19, 1997. Eds. Barbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlín: Tranvía, 1999. 202-209.
- Puga, María Luisa. *La forma del silencio*. México: Siglo Veintiuno, 1987.
- _____. *De intentos y accidentes*. México: ISSSTE, 2000.
- _____. *Inventar ciudades*. México: Alfaguara, 1998.

- Reckley Vallejos, Alice. "La colectividad: Molina, Poniatowska y Puga". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. Sept.-Dic. 1997.
- Repertorio Crítico sobre Gabriel García Márquez*. V. I. "Entrevista con *El Manifiesto*". Ed. Luis F. García. Comp. Juan Gustavo Cobo B. Bogotá: Caro y Cuervo, 1995. 113-144.
- Rincón, Carlos. "Laudatio de Carmen Boullosa [durante la ceremonia de entrega del Premio Anna Seghers en la Akademie der Künste en Berlín, el 20 de noviembre de 1997]". *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo--la escritora Carmen Boullosa", Berlín, Nov. 18-19, 1997*. Eds. Barbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlín: Tranvía, 1999. 14-17.
- Roberts, Traci. "La técnica del extrañamiento en *Las hojas muertas* y *Adiós humanidad* de Bárbara Jacobs". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. Ene.-Abril 2002: 55-61.
- Robles, Oscar. "Hacia el tercer sexo: travestismo y transgresión en *Duerme*, de Carmen Boullosa". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. Oct. 1996-Ene. 1997: 33-37.
- Schiralli, Martin. *Constructive Postmodernism: Toward Renewal in Cultural and Literary Studies*. Eds. Ralph A. Smith and Matthew Kieran. Westport: Bergin & Garvey, 1999.
- Seydel, Ute. "La destrucción del cuerpo para ser otro: El cuerpo femenino como alegoría del México colonial en *Duerme*". *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo--la escritora Carmen Boullosa", Berlín, Nov. 18-19, 1997*. Eds. Barbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlín: Tranvía, 1999. 162-170.
- Upanishads, The*. Trans. & eds. Swami Prabhavananda and Frederick Manchester. New York: New American Library, 1957.

Vita

Ramón Trejo Téllez nació en la ciudad de San Miguel de Allende en el estado de Guanajuato, en la parte central de México, en 1949. Sus progenitores fueron José Cruz Téllez Delgado y María Guadalupe Trejo de Téllez. Obtuvo la educación primaria, secundaria y preparatoria en el *Instituto Las Casas* de su ciudad natal.

Ya en los Estados Unidos de Norteamérica, obtuvo su licenciatura en Artes de la Universidad de Texas en Brownsville en 1991, y de la misma institución educativa recibió la maestría en Estudios Interdisciplinarios en 1995.

Ha publicado trabajos de literatura de creación, poemas y cuentos, en las siguientes revistas especializadas: *El cuervo*, publicada en San Miguel de Allende de 1973 a 1975; *Testimonio*, de la misma ciudad, en 1977; *South Texas Journal of Research and the Humanities*, publicación del Texas Southmost College, en la ciudad de Brownsville, Texas, en 1978; *Caracol*, revista político-literaria de la ciudad de San Antonio, Texas, en 1978; *The Great Treasury of World Poems*, antología de varios autores, en 1981; *Borders Review*, publicación trimestral del Texas Southmost College, en 1996; *Novosantanderino*, publicación trimestral de la Universidad de Texas en Brownsville, en 1996; *Dactylus*, publicación anual de los estudiantes de posgrado del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin, en 1998.

En cuanto a su desarrollo profesional como académico, ha impartido cursos de español para estudiantes de subgrado en la Universidad de Texas en

Brownsville (1995-96), la Universidad de Texas en Austin (1996-2003) y en el instituto de educación superior Austin Community College del año 2003 a la fecha.

El otro aspecto de trabajo profesional se refiere a la locución comercial en la industria de la radiodifusión en la cual se inició en su ciudad natal en 1971 en la cual laboró hasta 1977, y prosiguió en los Estados Unidos de Norteamérica de 1978 a 1994, en la ciudad de Harlingen, Texas, siempre en el idioma español.

Su residencia permanente actual es: 2314 Wickersham Lane, Apartment #400, Austin, Texas, 78741.

Esta disertación fue escrita en una computadora personal por el propio autor.